Tudor Vianu

Filosofie și poezie



Editura enciclopedică română

Tudor Vianu

Filosofie și poezie

Studiu introductiv
de
MIRCEA MARTIN





Editura enciclopedică română
București • 1971



Simetria revelată a ideilor sau Tudor Vianu despre filozofie și poezie

Cum se întîmplă în toate lucrările lui Tudor Vianu, problema enunțată în titlu e făcută să apară ca parte a unui întreg și ca etapă dintr-un proces. Schimburile reciproce între filozofie și poezie sînt așezate în cercul mai cuprinzător al relațiilor între artă, filozofie și religie. Criteriul reunirii îl constituie faptul că aceste trei forme ale spiritului se deschid asupra totalității lumii și presupun transcendența unui absolut.

Dar «lumea modernă a apărut o dată cu prima tresărire a gîndului despre autonomia diferitelor domenii ale culturii» — spune Tudor Vianu — și dezvoltarea ei în continuare a însemnat tocmai împlinirea acestui gînd în forme din ce în ce mai radicale. Epoca noastră este epoca autonomizării valorilor, a fragmentării spiritului pe planuri separate de cunoaștere, a activității limitate și intensive înlăuntrul unei specialități.

Mișcarea limitativă, restrictivă, a științelor exacte vine așadar în conflict cu statutul celor trei forme spirituale înrudite, care acționează întotdeauna în direcție expansivă. Tendința modernă de analiză a aplicat însă

disciplina specializării și acestor «manifestări de totalitate». Așa apare «purismul» contemporan, fenomen excesiv și condamnabil în concepția lui Tudor Vianu, după care, dacă s-a cîștigat conștiința specialității fiecărui domeniu, nu înseamnă că trebuie să se piardă înțelegerea unității profunde a spiritului.

S-ar părea astfel că poziția lui e solidară cu încercarea de refacere postkantiană a unității spirituale înfăptuită de poeții și filozofii romantici. Dar, «felul în care romantismul a pus problema a fost mai întotdeauna defectuos», conducînd la un concept adulterat al religiei, filozofiei și artei.

Respingînd separația excesivă care sacrifică exigența totalității dar și contopirea ce anulează specificul, autorul nostru își ia distanța sa atît față de purism cît și față de romantism. Pentru el, ca și pentru Croce, pe care îl citează cu alt prilej, «formele spiritului sînt distincte nu separate».

Printre încercările desfășurate de-a lungul secolului al XIX-lea, «de curățire a tuturor formelor superioare de viață ale spiritului», Tudor Vianu pomenește pozitivismul. Într-adevăr, în concepția unui Auguste Comte, de pildă, constituirea filozofiei ca disciplină cu adevărat științifică («starea științifică pozitivă») impunea depășirea etapelor anterioare, «teologică» și «metafizică», ale evoluției intelectuale.

Dar ar trebui, credem, adăugată precizarea că în aplicația la domeniul artistic, pozitivismul a fost departe de a dovedi aceeași înclinație «puristă». Dimpotrivă, pozitivarea treptată a studiului literar, de pildă, s-a confundat cu o îndepărtare treptată de la esența specifică a literaturii ca artă, de la valorificarea estetică propriu-zisă, înspre biografism exterior și factologie. În așa fel încît tendințele de purificare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea apar și ca o reacție împotriva confuziilor și simplificărilor pozitiviste.

De altfel, originea îndepărtată a procesului de pozitivare din critica și istoria literară trebuie căutată în inițiativa romantică de a explica opera prin autor, de a descoperi resorturile psihologice ale structurii artistice.

Iată cum dintr-un punct de vedere romantismul și pozitivismul sînt mai puțin divergente decît s-ar părea.

Nu e singura deviere petrecută în posteritatea atît de îndelungată și contradictorie a ideologiei romantice. Tudor Vianu însuși, într-unul din capitolele acestei cărți, urmărește degenerarea ideii romantice a filozofiei ca poezie în estetism, și rezervele lui nu se îndreaptă atît împotriva punctului de vedere romantic (deși îl consideră «defectuos»), cît împotriva unor asemenea prelungiri abuzive.

În studiul aplicat al raporturilor poeziei cu filozofia vor fi izolate «infiltrațiile didactice» din cuprinsul marilor poeme romantice, dar întreaga energie a refuzului se va îndrepta împotriva «poeziei filosofice» cultivate mai tîrziu de autori mediocri. La fel, atunci cînd argumentează înrudirea profundă între formele spiritului, are în vedere nu atît opoziția mentalității izolant științifice, cît trecerea și decăderea ei în bagajul comun : «Unde spiritul științific și tehnic nu disimulează înrudirea acestora, operează acel scepticism de proastă calitate care anulează conștiința, vie de pildă în antichitate, că cine înțelege sau contemplă execută un act deopotrivă cu al adorației. Vom avea prilejul, în cuprinsul acestor pagini, să arătăm cît au pierdut și filosofia și arta din slăbirea sentimentului unității lor și cît au ele de cîștigat din reactivarea conștiinței că rădăcinile lor se implîntă în același teren și că aceeași sevă le hrănește.»

*

Este imediat evident faptul că Tudor Vianu obișnuiește să urmărească și să clarifice întotdeauna o anumită *relație* printr-o *filiație*. Ceea ce se observă mai greu este că, la rîndul ei, această filiație se încredințează mai degrabă logicii decît istoriei. De pildă, reprezentarea specific romantică despre poezie și filozofie ca despre două momente succesive ale spiritului apare dedusă din modul nu mai puțin romantic de a considera identică funcția lor. Ideea identității o provoacă logic pe aceea a succesiunii — anume invocate pentru a explica diferențierea totuși existentă.

De vreme ce aparţin în egală măsură epocii romantice (la rigoare s-ar putea stabili anteriorităţi, dar ar mai fi ele semnificative ?), cele două idei se află într-un raport de consecuţie şi nu de desfăşurare în timp, de succesiune logică, nu cronologică. De altfel e semnificativ faptul că primul autor citat e Vico, cel care vorbise de o vîrstă iniţială a poeziei şi de una a filozofiei, încă înainte de romantism, deci înainte de confundarea funcţiei lor spirituale.

Mai departe, ideea reîntoarcerii poeziei la izvoarele mitului e văzută ca o reacţie şi ca o soluţie salvatoare la teza hegeliană a dispariţiei artei, deşi ea apăruse destul de limpede încă teoreticienilor romantici şi, înaintea lor, aceluiaşi Vico, după care inspiraţia poetică, în momentele cele mai fericite, a apelat la fantezia mitică. Succesiunea istorică nu e ignorată, dar ordonarea problemelor se face într-un plan în care însăşi stringenţa logică provoacă asemenea intervertiri. Numai intrînd într-un ansamblu de relaţii necesare şi coerente o idee îşi cucereşte, în interpretarea lui Tudor Vianu, deplina ei actualitate.

Pe de altă parte, succesiunea istorică, atunci cînd e în chip explicit urmărită, se arată a fi întotdeauna şi în întregime consecutivă. Astfel — pentru a rămîne în acelaşi cerc de probleme — doctrina «artei pentru artă» apare «dintr-un fel de oboseală faţă de intenţiile metafizice, religioase şi sociale» ale poeţilor romantici, după cum conceptul de «poezie filosofică», cristalizat ceva mai tîrziu, reprezintă, dimpotrivă, o încercare de a întări prin efort speculativ demnitatea artei ameninţate să piară în sistemul lui Hegel. Alături de reîntoarcerea la mituri, care e, de fapt, o «eternă reîntoarcere», aceste două orientări se constituie, în concepţia lui Vianu, ca moduri de a rezolva dialectica între filozofie şi poezie, moduri radical deosebite, dar unite prin refuzul punctului de vedere hegelian.

Nimic nu e întîmplător deci, istoria ideilor îşi descoperă mai devreme sau mai tîrziu coerenţa, la Tudor Vianu *istoricul* tinde să se confunde cu *logicul*.

Dar poate că o replică și mai convingătoare dată funestei ipoteze hegeliene trebuia căutată în poetica simbolistă și postsimbolistă. Și tot acolo o aprofundare a raporturilor între poezie și filozofie. Ideea «purificării», ca și aceea a «reîntoarcerii», invocate de Vianu însuși, se integrează, e drept, în conceptul atît de complex al poeziei moderne. Dar nu fără să servească unor rosturi «metafizice». Căci respingerea speculației versificate ori a pledoariei sentimentale nu înseamnă abolirea funcției cognitive a artei, dimpotrivă, rafinarea și adecvarea ei la posibilități specifice.

«Să cedezi inițiativa cuvintelor» e tot un mod de cunoaștere care își are promisiunile lui ; în captarea stărilor poetice născînde inteligența e prezentă și... cointeresată ; muzica versurilor nu e sonoritate goală, ci o esențializare armonică a unei stări de spirit ; poetul modern se învăluie în aparența senzațiilor, dar e setos de absolut.

A descoperi și a resimți unitatea lumii prin jocul subtil al «corespondențelor», prin proiecția analogică, reprezintă un act metafizic. Simbolul, devenit principiu însuși al creației, cultura delicată a nuanței, indeterminarea provocatoare și stimulatoare, mijloacele muzicale ale sugestiei chiar, sînt semnele unei alianțe discrete dar fecunde între poezie și filozofie.

*

Tudor Vianu înțelege să rezolve tema propusă (și poate că însăși generalitatea ei îl obligă să procedeze astfel) examinînd cu precădere vederile în legătură cu poezia ale poeților și filozofilor, și mai puțin activitatea poetică propriu-zisă. Studiul relațiilor între poezie și mitologie, de pildă, nu are ca obiect poezia, ci diferite considerații despre importanța poetică a mitologiei. Nu sînt urmărite interferențe și ecouri, sînt expuse teoriile despre mit ale lui A. Schlegel, Schelling, Wagner și Nietzsche. În genere distincțiile autorului cresc mai mult din critica unor concepții anterioare decît dintr-un contact direct și izolator. Cercetarea sa e mai degrabă deductivă decît inductivă.

Simptomatică pentru această îndepărtare de sugestiile contemplației directe este și întîrzierea prudentă cu care ancheta sa teoretică se deschide asupra fenomenului poetic modern. Chiar și atunci cînd un titlu ori un fragment poetic sînt citate pentru a sprijini o anumită idee, autorii la care se apelează aparțin în număr covîrșitor epocii romantice. Nu numai poezia dar și doctrinele poetice mai noi sînt puse destul de rar la contribuție. Cu toate că sînt pomenite nume ca Poe, Brémond, Valéry, încheierile lui Tudor Vianu se fondează tot pe experiența romantismului, considerată critic prin consecințele ei asupra mișcării literare ulterioare.

Este în firea lucrurilor ca o încercare generalizatoare să păstreze față de literatura curentă un interval asigurător de cel puțin un deceniu. Tudor Vianu își publică însă lucrarea în 1937, deci *după* ce în Europa apăruseră deja sinteze critice și chiar filozofice în care revoluția poetică modernă își găsise ecou. Un deceniu mai devreme poezia însăși își reînnoise tradiția pentru o nouă plecare.

Așa încît, în chiar momentul apariției, *Filosofie și poezie* nu cred să fi fost o carte «actuală». Cu atît mai puțin astăzi, cînd alte întrebări confruntă creatorii și cititorii de poezie. Meritele și importanța ei nu trebuie căutate în promptitudinea sincronizării, nici în eficacitatea unei anumite acțiuni de orientare concretă a instituției literare, ci în seriozitatea tratării, în rigoarea cu care problemele alese sînt constituite prin înmănuncherea unor puncte de vedere autorizate de tradiție, în încercarea susținută de a surprinde tiparul nemișcător al poeziei în diferitele ei conexiuni. Se vede îndată că tema enunțată, cu multiplele ei ramificații și rezolvări istorice, servește ca pretext pentru o *metafizică a poeticului*. Urmărind raporturile istorice ale poeziei cu filozofia ori mitologia, el încearcă să stabilească *natura* însăși a acestor raporturi. Așadar, istoricul problemelor îl conduce la o meditație a esențelor.

Ceea ce intenționează el mai mult sau mai puțin acoperit este o definiție a poeziei în autonomia și ete-

ronomia ei constitutivă. Valabilă în chip firesc mai cu seamă pentru tipul romantic de poezie, această definiție s-ar cere întrucîtva revizuită, spre a putea cuprinde și fenomenul poetic modern. Numeroase repere sînt deja trasate, dar lipsește aici decizia ordonatoare, deducțiile nu au radicalismul pe care conștiința estetică actuală îl așteaptă.

Nu încape nici o îndoială că referințele mai susținute la experiența poetică și teoretică modernă i-ar fi adîncit observațiile și l-ar fi apropiat mai mult de esența rîvnită a poeziei. Așa însă unele concluzii și ilustrații ale cărții par astăzi învechite iar abordarea cîte unei poezii moderne — neadecvată.

Iată, de pildă, unul din rarele cazuri cînd se referă — tot prin intermediar — la un poem (așa-zicînd) modern (căci e scris cam acum o sută de ani). E vorba de binecunoscuta *Chanson d'automne* a lui Verlaine, în care un gînditor ca Simmel a văzut «excesul conștiinței heracliteene» a omului modern, lipsit de substanță vitală și posibilitate de fixare.

O asemenea exegeză cuprinde, după Vianu, «ceva pedant și repulsiv», iar argumentul său este unul tradițional, de psihologie a artistului : asemenea creații ar fi «în mintea creatorilor», departe «de orice intenții teoretice».

Dar criticul comite aici ceea ce într-o terminologie mai nouă și mai pretențioasă se numește «eroarea intenționalității». Căci nu e nevoie să atribuim ideile sugerate într-un poem autorului, după cum nu trebuie să le raportăm la intențiile mărturisite ori bănuite ale acestuia. Poemul lui Verlaine exprimă un sentiment confuz de înstrăinare și dezrădăcinare pe care *îl* recunoaștem, chiar dacă poetul n-a avut conștiința deplină a implicațiilor lui.

Poezia spune întotdeauna mai mult decît a vrut autorul ei să spună. Există în cel mai naiv și spontan poem o «filosofie» care nu se poate reduce, desigur, la un principiu și nici nu se confundă cu o alegorie...

«Filosofia» artistică trebuie de obicei să fie latentă, dar poate, uneori, să fie chiar inconștientă. Calificația din urmă, atribuită unei activități prin excelență lucidă

și rațională, are de ce să șocheze. Să nu uităm însă că e vorba de o gîndire artistică, de o filozofie înglobată organic într-un poem și adoptînd în mod firesc regimul de existență al acestuia. Prin chiar deschiderea ei infinită, care așteaptă și îngăduie actualizări diverse, poezia, arta în genere, și cea modernă în special, fac posibil paradoxul unei gîndiri originare inconștiente de toate virtualitățile ei. O gîndire ce nu aparține în întregime unui autor, care o covîrșește pe aceea a autorului. Nu e vorba aici cîtuși de puțin de vreo «mistică» a creației, ci de un raport obiectiv de condiționare reciprocă între creație și receptare. Căci în ciuda unor supoziții mai vechi, opera de artă nu există «în sine», ea se încredințează unui public a cărui reacție contează *principial*, nu numai empiric. Nici un estetician din secolul nostru nu mai susține caracterul pasiv al contemplației artistice. Psihologia receptării se întoarce dialectic asupra psihologiei creației. Asta vrea să însemne «depășirea», «covîrșirea» autorului.

Poetul adevărat gîndește *i-mediat* cu cuvintele, limbajul însuși gîndește în poemul lui. «Ceea ce creează în noi nu are nume» — spune Valéry, nu în sensul că poezia ar fi «dictată» autorului, ci în sensul că polivalența ei semnificativă o îndepărtează de origine, o face să nu-i mai aparțină în exclusivitate. Limbajul devine purtătorul unei ambiguități revelatoare ce transformă poemul într-un *act*, iar receptarea lui într-o *participare*.

Orice exegeză are a descoperi, așadar, filozofia poemului, nu pe aceea a poetului. Căci nici un poet — și în orice caz nici un poet modern — nu își «transpune» concepția despre lume într-un poem, ci «ajunge» la această concepție prin el.

De altfel, în cuprinsul unui alt capitol *(Interpretarea filosofică a poeziei* *), va respinge el însuși încer-

* În același capitol, comentînd aplicațiile la poezie ale morfologiei culturii, autorul recunoaște că această nouă orientare «ne îngăduie să vorbim despre o filozofie a poeților, chiar acolo unde nu întîmpinăm urmele exprese ale reflecției teoretice».

cările mai vechi sau mai noi ale criticii de a folosi poezia pentru «a reface doctrina despre viață și lume a poeților». Or, dacă o asemenea reconstituire nu e posibilă sau nu e valabilă, înseamnă că între convingerile poetului și poezia lui este o distanță suficientă pentru ca exegeza ei să nu fie astfel strict condiționată. Oricum, filozofia declarată a poetului nu poate fi invocată ca ultim argument în interpretarea poeziilor lui.

*

Pentru Tudor Vianu «poezia filosofică» e o poezie exterioară, neterminată, eșuată, un concept negativ în definirea căruia sînt rechemate și verificate distincțiile principiale de la început între poezie și filozofie. În cadrul mai restrîns al culturii române poziția sa e anticipată de aceea a unor critici ca Lovinescu și Zarifopol, cel dintîi preocupat să pună în evidență condiția fatal mediocră a «poeziei de concepție» profesate la noi de Panait Cerna, al doilea discreditînd cu nemiloasă dexteritate pretențiile și excesele filozofarde ale unui J.-M. Guyau, fără însă a-l ignora pe discipolul său autohton.

La Vianu polemica rămîne abstractă vizînd mai mult un tip de poezie decît o direcție anumită. Iar în ce-l privește pe Cerna, acesta e adus în discuție nu ca poet, ci ca teoretician de sursă germană al așa-numitei «Gedankenlyrik». Polemica îi prilejuiește lui Tudor Vianu, care e estetician și nu critic, o dezbatere în legătură cu funcția ideilor în structura poetică.

Obișnuitul istoric al problemei face să apară distincția între poemul didactic și cel simbolic, iar această distincție, la rîndul ei, pune în evidență imediată anacronismul formelor didactice în vremurile mai noi.

Dacă didacticismul unui poem ca *De rerum natura* al lui Lucrețiu este îndreptățit istoric, manifestările lui în continuare la un Schiller, Pope ori Sully Prudhomme sînt respinse pe măsura înaintării în timp.

Ideile reprezintă un mod de adîncire a viziunii poetice cu condiția să apară, nu să pre-existe, să mențină dispoziția contemplativă, nu s-o transforme în curiozitate gnoseologică. În pagini de o vibrantă pătrundere,

Tudor Vianu subliniază «nota de reverență și de fervoare» rezultată din atingerea cu sensurile universale a tuturor «emoțiilor poetice mai înalte». Experiența poeziei — adaugă el — «deschide perspective către viața supremă a spiritului», neavînd nevoie de atitudini doctrinare ori de simboluri dificile.

Așadar, fără nici o încordare pedantă și, mai ales, fără să-și depășească în vreun fel condiția, poezia adevărată poartă un mesaj de universală semnificație, în care se ascunde «filosofia» ei. O filozofie latentă, dar eficace, difuză în substanța poemului.

În studiul pe care-l închină *Poeziei lui Eminescu*, Tudor Vianu nu va desprinde numai implicațiile absolute din meditațiile în versuri ale poetului, dar va încerca să transpună însăși armonia acestor versuri în planul unei semnificații ideale, și e de mirare cum această intuiție critică rămîne fără consecințe ultime în concepția sa teoretică. În orice caz, pentru el «poezia absolută» este cea care atinge treptele cele mai înalte, interzicîndu-și să fie altceva decît poezie. Dimpotrivă, «meditația nudă» e semn de comoditate poetică și didacticism.

Dar există totuși o pregnanță a formulării, o concentrare a sentinței, ce pot fi recuperate estetic chiar și cînd sînt întîlnite în proză și care cu atît mai puțin ar putea fi ignorate în cadrul unui discurs poetic. Și apoi mai există o «simpatie» estetică a ideilor, un efect al succesiunii lor compacte. «Dacă poemele filosofice didactice păstrează o valoare poetică, lucrul se întîmplă în ciuda didacticismului lor» — adaugă Vianu retrăgînd o clipă refuzul pentru a-l consolida.

Astăzi, dintr-o perspectivă modificată de însăși distanța istorică, descoperim o savoare a poeziei gnomice în chiar supunerea neabătută a versurilor la o idee, în înlănțuirea lor necesară, în cadența lor previzibilă, în ecoul lor meritat.

E, desigur, un farmec al desuetudinii, dar, poate, și al unei pierdute simplități.

*

Punctele de așteptare ale anchetei se schimbă într-un capitol următor *(Filosofia ca poezie)*, pentru a putea descoperi de această dată o transmisiune inversă, de la poezie înspre filozofie.

Mai întîi, situația nelipsită de paradox a ideologilor romantici, pentru care poezia însemna forma cea mai înaltă de cunoaștere umană, singura în măsură să garanteze accesul la absolut, și care, cu toate acestea, în textele lor filozofice îndepărtau tentația exprimării poetice, progresînd într-o dialectică minuțioasă și aridă, refuzată înțelegerii comune. După acțiunea de separație a pozitivismului neokantian, prin care «asociația filosofiei cu poezia s-a ruinat», curentele anti-intelectualiste moderne solicită din nou «energiile estetice ale spiritului, intuiția și sentimentul individualului», și, o dată cu ele, expresia poetică reintră în drepturile ce-i fuseseră cîndva recunoscute chiar de Platon.

Dar de la tentativa de dezintelectualizare a conceptului filozofic se ajunge destul de repede la estetizarea lui deplină. Nu numai că filozofia trebuie să primească sugestiile artei și să pună la contribuție facultăți specific poetice, dar actul însuși de a filozofa începe să fie privit sub specia stilului, iar construcția unui sistem drept o problemă de compoziție, de formă.

Autorul pe care Vianu îl citează și-l comentează aici este Keyserling, filozof improvizat și divers, de o tardivă fecunditate, pentru care «filozofarea e artă pură», iar «valoarea unei concepții despre lume e o problemă de stil». * Titlul însuși al cărții lui Keyserling conține ideea directoare, originală și riscată în egală măsură, căci nu ne trimite la o artă «a gîndirii» înțeleasă ca aptitudine metafizică și dexteritate speculativă, ci numește pur și simplu o identitate esențială. Sîntem într-o etapă avansată de subiectivizare a filozofiei. Premisele ei pot fi descoperite în chiar sistemul kantian,

* «Die Frage nach dem Wert einer Weltanschauung ist eine Frage nach dem Stil.» *(Philosophie als Kunst*, Darmstadt, 1920, p. 3).

dar expresia deplină o înregistrăm abia în orientările anti-intelectualiste din secolul nostru.

Keyserling apropia filozofia de artă pentru că vedea în artă «cea mai înaltă expresie a vieţii», iar în această apropiere o şansă oferită gîndirii disciplinate de a depăşi speculaţia aridă şi erudiţia artificială. După el, adevărata filozofie este ştiinţă în sensul în care şi arta este ştiinţă : prin stăpînirea perfectă a unei tehnici şi a unei materii a cunoaşterii : «După cum la pictor putem presupune o cunoaştere exhaustivă a materialului său încît percepe chiar şi „chimismul" culorilor sale, avînd intuiţia influenţei lor reciproce şi a schimburilor posibile, în aceeaşi măsură filosoful trebuie să stăpînească ştiinţa vremii sale şi să interpreteze corect rezultatele ei, astfel ca imaginea lumii pe care o proiectează să nu se întunece sau să fie distrusă prin descompunerea culorilor.»

Identitatea unui gînditor o dă felul propriu de a pune problemele, modul de formare a unui material neutru şi general cunoscut. Ca şi artistul, gînditorul e în căutarea unui «cum» la care nu poate ajunge fără vocaţie şi chiar fără «inspiraţie spontană».

Se creează astfel premise pentru ca reluarea problemei prin prisma categoriilor psihologice să conducă la o concluzie radicală. Pentru Keyserling nu există Weltanschauung impersonal, orice concepţie filozofică are un caracter particular. Mai mult, tocmai acest caracter personal, individual conferă adevărului filozofic valoare obiectivă. Căci obiectivitatea este întotdeauna referitoare la un subiect. Fiecare sistem filozofic trebuie mai întîi validat personal. Încheierea lui Keyserling sună astfel : «Cine aspiră la cunoaşterea adevărului trebuie mai întîi să se exprime deplin pe sine». Recunoaştem aici o replică la un foarte vechi principiu filozofic, dar şi o absolutizare a momentului subiectiv al cunoaşterii. Căci după Keyserling condiţia obiectivităţii unei concepţii filozofice este satisfăcută — aşa cum am văzut — prin chiar valabilitatea ei subiectivă. Dar dacă subiectivitatea aduce o cauţiune obiectivităţii, nu înseamnă că se confundă cu ea. Răsunetul su-

biectiv e necesar, dar nu și suficient. Pentru a putea fi extinsă, subiectivitatea trebuie să se supună unor criterii exterioare probante.

Dar nu cumva, prin chiar aprofundarea unor incidente personale, și prin aducerea lor la expresia speculativă, se poate accede direct la universalitate?

În orice caz, după Keyserling, condiția filozofiei nu constă în universalitate, ci în originalitate, și așa se justifică faptul că o concepe «ca artă».

★

Un punct de vedere asemănător dar altfel argumentat se putea găsi la un teoretician în genere intelectualist ca Valéry, căruia un eseu* despre Da Vinci îi servea drept pretext pentru o discuție despre însăși *posibilitatea filozofiei*. «Orice filozofie e, <...>, o chestiune de formă» — scria acesta, la rîndul lui, deducînd regimul ei *artistic* din chiar faptul că se întemeiază pe cuvînt și are de învins insuficiențele limbajului. Să precizăm însă de la început că și pentru Valéry filozofia își menține funcția de explicație a lumii, numai că — demonstrează el — această explicație are loc întotdeauna într-un sistem anumit, într-o formă particulară, care nu e indiferentă. Filozoful e un «specialist al Universalului», dar al unui universal care «se manifestă numai sub formă verbală» și are întotdeauna un caracter *personal*. Pretențiile de supremă generalitate trebuie să cadă, criteriile și categoriile filozofice sînt, de fapt, niște invenții, filozofii înșiși niște «creatori ce se ignoră», iar filozofia «un gen literar particular». «Veritabila profunzime a filosofiei stă în puterea de construcție și în libertatea ei de poezie abstractă.» Noțiunile filozofice sînt comparate cu idolii necesari cîndva unei credințe primitive și deveniți astăzi simple (și frumoase) statui. Tot așa, sistemele filozofice rămîn (dacă rămîn) ca opere de artă.

Dar adevărata filozofie este în același timp *știință*, în măsura în care principiile sale se verifică printr-o

---

* *Leonardo și filozofii* (scrisoare lui Léo Ferrero), 1929, în vol. *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci* — apărut la Editura Meridiane, în traducerea lui Șerban Foarță.

putere, iar această putere, la rîndul ei, se verifică printr-un act. Plecînd de la Da Vinci, în a cărui activitate teoria se confunda cu practica și înțelegerea cu creația, Valéry respinge o filozofie care «purcede numai și numai din discurs și care nu se orientează decît către idei». În vederile lui, conceptul filozofic, științific și artistic se unifică sub semnul aceluia de *putere*. Filozofia, ca și știința și ca și arta, trebuie să însemne nu numai un mod de a gîndi, dar de *a face*. Principiile ei trebuie să dea «formule de activități». Așadar, o «artă a ideilor», care să nu mai deosebească ideile de forme, cunoașterea de execuție, «materia» de «spirit».

Un asemenea mod lipsit de sistem, dar «mai fertil și mai adevărat», de a filozofa ar putea relansa efortul meditativ, ar aduce «salvarea Numenilor», însuflețind din nou aceste entități deja vlăguite ale metafizicii. Cît despre Leonardo, întrucît pictura este pentru el — ca pentru Mallarmé poezia — o activitate totală căreia întreg universul i se supune, «pictura este filosofia lui».

Dar pentru că posibilitățile filozofiei se identifică, în viziunea tradițională, cu posibilitățile limbajului, procesul intentat de Valéry filozofiei se continuă cu o critică a limbajului. Aici apar propoziții care în ansamblul operei lui sună ca laitmotive și se referă la ceea ce astăzi numim «alienarea prin cuvînt», «drama limbajului», ori «minciuna inevitabilă a scriiturii». Printre primii autori care așează problema în termenii ei moderni, Valéry observă că însăși generalitatea limbajului îl face inadecvat în toate împrejurările, incapabil să surprindă irepetabilul existenței și să transmită adevărurile profunde ale lumii și ale ființei. Acestea nu se pot constitui «în mediul în care răsună cuvîntul».

Convențiile deformatoare și automatismele limbajului explică descreșterea importanței lui «în toate domeniile» și apelul la alte soluții de comunicare față de care acesta n-ar mai fi decît «o primă și grosolană aproximație». «Ideografia raporturilor figurate între calități și cantități» sau formulele muzicale ale stărilor afective ar fi asemenea limbaje mai pure și mai com-

plexe totodată decît limbajul comun. Mai mult chiar, unii filozofi încearcă să clatine tirania expresiei discursive, să se despartă de convenţii, căutînd «înainte de limbaj», cu luminile discrete şi intermitente ale intuiţiei. Aceştia sînt aşa-numiţii «filosofi-muzicieni».

Aşadar, de la filozofie ca «gen literar» Valéry ajunge la ideea «filozofului muzician» sau a picturii ca filozofie, voind să atragă atenţia asupra posibilităţii unei gîndiri nediscursive, o gîndire care se poate manifesta nu doar în absenţa conceptelor, dar chiar a cuvintelor. Concluzia aceasta e mai potrivită însă pentru filozofia artei decît pentru filozofia ca artă. Căci oricît am verifica insuficienţele limbajului, oricît am înţelege mobilul deseori individual al unei construcţii de idei, oricît am aprecia elocvenţa mută a unui tablou, nu putem primi, cu seriozitate teoretică, o asemenea identificare.

Am prezentat cît mai fidel şi cît mai detaşat cu putinţă aceste concepţii pentru a se vedea cu claritate cîte sugestii conţine radicalismul lor, dar şi cîtă generalizare grăbită şi excesivă.

Întîlnim la cei doi teoreticieni o răsturnare de raporturi care în istoria ideilor îşi are semnificaţia ei. Dacă în vremuri mai îndepărtate arta a trecut drept slujitoare a filozofiei, asistăm aici la încercarea de a aprecia filozofia din punct de vedere estetic. Nu întîmplător asemenea păreri aparţin fie unor artişti, fie unor gînditori insuficient exprimaţi. Nici Keyserling, şi nici chiar Valéry nu contează într-o istorie a filozofiei. De altfel, nici unui filozof adevărat nu i-au lipsit criteriile şi cu atît mai puţin cuvintele. Iată de ce — spre deosebire de Vianu, ale cărui exemple am ţinut totuşi să le înmulţim — credem că însuşi conceptul filozofiei ca artă este mai degrabă un loc virtual abstract, o simplă posibilitate speculativă, decît o realitate în istoria culturii.

*

Urmărind în continuare raporturile filozofiei cu poezia, Tudor Vianu adaugă soluţiilor teoretice prezentate pînă acum cîteva ipostaze concrete.

«De cîte ori o operă a propus o concepţie despre lume, aceasta a fost influenţată de un filosof» — scrie

el, invocînd filiaţia descendentă a ideilor de la Spinoza la Goethe şi de la Kant la Schiller. Propoziţiei i se retrage apoi generalitatea prin descoperirea în antichitate a unui caz contrar, de anticipare poetică a unui concept filozofic. Cunoştinţele şi reprezentările despre natură ale filozofilor presocratici au fost sensibil modelate de un anumit sentiment al naturii revelat în poezia marilor lirici din secolele VI şi VII î.e.n.

În ce ne priveşte, am putea adăuga exemple mai recente în care poezia dă sugestii filozofiei.

Astfel, în concepţia unui Dilthey nu se poate să nu recunoaştem o regrupare şi o integrare a *Fragmentelor* lui Novalis. E drept că *Fragmentele* sînt teoretice, dar prin aceasta nu mai puţin organice operei poetului care poartă acelaşi mesaj.

De altfel, la filozofii anti-intelectualişti, printre care se numără şi Dilthey, se poate vorbi nu numai de influenţa unui anumit poet, ci de alegerea poeziei, a artei în genere, drept model pentru însăşi speculaţia metafizică.

Mai departe, pentru unii reprezentanţi ai existenţialismului, poezia devine chiar *obiect* al meditaţiei, al unei meditaţii filozofice, nu estetice. Nuanţa contează, căci, pleoînd de la poezie, atari autori nu ajung la o estetică, aşa cum ar fi normal, ci la un veritabil «Weltanschauung». Pentru Heidegger, de pildă, meditaţia asupra Poeziei este cel mai înalt mod de filozofare, întrucît oferă gînditorului şansa de a ieşi din neautentic şi de a accede la Adevăr şi la Fiinţă. Nu ne vom mira deci să-l vedem căutînd în (şi prin) poezia lui Hölderlin soluţii ontologice. Iar împrumutul de metafore de la poeţii studiaţi ori propria aptitudine metaforizantă manifestată cu deosebire în scrierile din urmă sînt încă o dată simptomatice pentru un filozof, în vederile căruia Gîndirea şi Poezia stau atît de aproape.

Opera unui alt important gînditor modern mai poate fi invocată aici ca probă a intimităţii filozofiei cu poezia. E vorba de Gaston Bachelard, pentru care imaginaţia poetică constituie în acelaşi timp model, obiect şi mijloc al construcţiei metafizice. Nu e cazul acum de a

urmări semnificațiile în plan propriu-zis filozofic ale unor asemenea concepții. Invocarea lor aci are rostul de a ilustra cu spețe noi rolul stimulator, exemplar, pe care-l poate avea uneori pentru filozof poezia.

Nu înseamnă cîtuși de puțin că transmisiunea are un singur sens în epoca modernă. Sînt destule cazuri în care filozofia «informează», nu atît poezia, e drept, dar restul literaturii în orice caz. Așa, de pildă, se pot izola accente existențialiste mai ales în dramaturgie, ca și anumite ecouri fenomenologice în tehnica observației și a compoziției în roman, fără să mai vorbim de îndrumarea certă materialist-istorică pe care o trădează dispunerea și rezolvarea conflictelor la atîția scriitori mai vechi sau mai noi.

*

Care este însă, dincolo de tipuri istorice și stiluri individuale, întemeierea logică a asocierii filozofiei cu poezia ? Tudor Vianu o stabilește și ne-o transmite prin ceea ce aș numi o analogie de mijloace și o omologie de atitudini.

Mai întîi, poezia e prezentă în cîmpul filozofic prin însăși intuiția la care gînditorii calificați sînt nevoiți să apeleze pentru a sesiza realități ce scapă logicii. Intuiția e, ca atare, o facultate distinctivă dar nu exclusivă, iar purtătoarele ei la nivelul expresiei verbale sînt metaforele. Așadar, în al doilea rînd, filozofia e poetică prin imaginile revelatoare la care recurge uneori.

Dar în afară de acest transfer substanțial există între filozofie și poezie o corespondență mai abstractă de procedare. Orice filozof — spune Vianu — se definește printr-o anume opțiune inițială, orice sistem se clădește pe afirmarea apriorică a unei valori. În același timp, orice încercare metafizică tinde să se rezolve într-o convergență a ipotezelor și a soluțiilor, să se rotunjească într-o totalitate. Dar atît opțiunea subiectivă cît și efortul de rotunjire, de armonizare a întregului, sînt acte de creație, operații de artist.

Cu alte cuvinte, după Vianu, filozofia e omologabilă cu arta prin premise — care sînt fatal subiective, și prin rezultat — care este o operă.

Dar, recunoscînd rolul anticipativ al opțiunii, ne putem întreba dacă subiectivitatea inițială nu e neutralizată de coerența impersonală a sistemului. Apoi să nu uităm totuși că o demonstrație filozofică răspunde altor sarcini decît aceleia a propriului său echilibru. Nu-i mai puțin adevărat însă că acest echilibru, obținut printr-o articulare perfectă, ireproșabilă, este nu numai un mijloc ci condiția însăși de a putea exprima convingător conformitatea cu lumea, care constituie ținta supremă. Armonia și rotunjimea ne apar deci ca primordial necesare solidității sistemului, nu frumuseții lui.

«Fără spirit poetic filozofia n-ar ajunge niciodată la termenul ei» — consideră Vianu, înțelegînd prin totalizare efortul specific închegării unei opere. Dar dincolo de totalitatea operei se află totalitatea înglobantă a universului însuși, pe care orice filozofie o vizează fără să aibă nevoie de vreun model artistic. Așa privite lucrurile, adevăratul model al totalității îl dă cuprinderea filozofică, nu cea artistică. Prin exigența totalizării, arta este filozofică și nu filozofia artistică.

*

Deși consideră virtuțile poetice nu numai necesare dar chiar indispensabile construcției filozofice, Tudor Vianu va refuza să admită preocuparea expresă pentru stil, abuzul metaforic ori manifestările de lirism. El recunoaște că «reflecția filosofică lucrează cu forțele poetice ale Spiritului», dar cere gînditorului specializat un efort consecvent și auster îndreptat spre cunoaștere, discreditînd astfel conceptul «filosofiei ca poezie».

Ce înseamnă «filosofia ca poezie»? Realizarea acestui concept presupune dezinteres față de acordul gîndirii cu obiectul, față de valabilitatea criteriilor, și concentrarea — specific artistică — asupra expresiei, a cărei frumusețe e potențată prin cultivarea imaginilor. Numai că adevărata frumusețe a filozofiei «nu e de ordinul sensibilității, ci al abstracțiunii», iar excesul imagistic nu e doar semnul inadecvării, ci și al «lipsei de stil și de gust».

Tudor Vianu folosește acest prilej pentru a limita rolul imaginii poetice în filozofie, după cum într-un

moment anterior și simetric al discuției stabilise rolul ideilor în poezie. El concepe intervenția poeziei în filozofie ca «un efect al limitelor rațiunii» și o acceptă numai ca atare. Metafora trebuie aici subordonată cunoașterii, ea poartă un sens care o depășește, filozoful nu-și poate îngădui s-o prețuiască și s-o cultive în sine. Cu alte cuvinte, imaginea în filozofie nu are — nu poate avea — o funcție estetică, ci una *euristică*.

Este poate momentul să observăm — în chiar sensul considerațiilor de pînă acum ale autorului — că *efectele* estetice ale unui text filozofic nu sînt fără legătură cu dezbaterea pe care o conțin.

Forța de inaugurare a unei gîndiri, simetria revelată a ideilor, drama lor exemplară și — probă supremă — coincidența cu faptele, toate aceste determinări sfîrșesc prin a provoca o reacție artistică. Pe de altă parte, pregnanța formulării, eleganța stilului, întorc asupra conținutului abstract o lumină suplimentară. Modul de «rostire» a ideilor nu este cîtuși de puțin indiferent. Frumusețea conferă o prețioasă garanție adevărului, îl întărește pe pozițiile lui, îi amplifică rezonanța și durata.

Este ceea ce se întîmplă și în textele lui Tudor Vianu însuși, atît de lipsite de farmec aparent și evitînd, pe cît posibil, metafora sau retorica, întotdeauna ostentația, dar impresionînd prin amploarea și severitatea argumentației desfășurată mereu într-o frază de o vibrantă limpezime.

Adevărata simetrie a ideilor, aceea care stîrnește bucurii estetice, nu este un efect retoric, după cum nu este nici «primită» ori garantată de premise ; ea decurge dintr-un efort de totalizare în același timp *expansiv* și *confesiv*, dintr-o coerență interioară menținută pînă la capăt și revelată abia atunci.

*

În încheierea comentariilor dedicate acestui capitol, o surpriză și o perplexitate : cum se explică, oare, că în ordinea filozofiei poetice, dacă nu în aceea, mai generală, a titlului însuși al cărții, Tudor Vianu nu pomenește nici măcar o dată numele lui Blaga ?

E drept că la data primei ediții din *Filosofie și poezie* (1937), sistemul filozofic blagian era departe de a se fi cristalizat, dar o revizuire a lucrării cu prilejul reeditării din 1943 ar fi trebuit să țină seama de contribuția atît de importantă, nu numai pe plan național, a compatriotului său. Nici în vreo altă carte a sa, Tudor Vianu nu se referă la filozofia lui Blaga, după cum nici acesta nu a considerat în scris activitatea de estetician și ideolog a lui Vianu. Este cel puțin ciudată această ignorare reciprocă a doi oameni care au întreținut toată viața raporturi intime cordiale.

Cît de mult ar fi cîștigat dezbaterea despre filozofia poetică pe care o angajează Vianu prin implicarea modului blagian de a filozofa se poate observa dintr-o simplă înșirare a cîtorva din temele și tensiunile lui constitutive. Am fi fost astfel aduși în situația să medităm la problema sistematizării filozofice a unor intuiții de poet și, în același timp, la aceea a rolului expresiei unice, plastice, memorabile și intraductibile, la funcția gnoseologică și chiar ontologică acordată metaforei poetice și la riscurile inventivității verbale în cadrul riguros al filozofiei.

*

La originea «poeziei filosofice» și a «filosofiei ca poezie», Tudor Vianu așeza inițiative romantice. Explicația devenirii lipsește însă din comentariul său și am putea folosi această absență drept pretext pentru o altă reprezentare logică și istorică a problemei, păstrînd termenii înșiși ai autorului.

Am văzut că ideea identității între filozofie și poezie, postulată de teoreticienii romantici, presupunea succesiunea celor două forme ale spiritului, așadar nu denumea o stare, ci un proces. Nu era vorba, în fapt, de identitate, ci de identificare, ce mergea pînă la substituire. Importă ca atare sensul procesului, ordinea succesiunii. Din acest punct de vedere ideologia romantică se scindează în două direcții opuse : pe de o parte Hegel, care preconizează identificarea poeziei cu filozofia, pe de altă parte poeții, în frunte cu Novalis, care

susţin identificarea filozofiei cu poezia. Sensul mişcării diferă pentru că reprezentarea ierarhiei spirituale e diferită : la Hegel poezia devine filozofie pentru că filozofia e forma supremnă a Spiritului ; pentru poeţi, dimpotrivă, filozofia sfîrşeşte în poezie pentru că poezia este adevărată încununare a Spiritului. Ierarhia contrară e transmisă posterităţii, care o radicalizează şi o schematizează uneori în chip aberant.

Identificarea poeziei cu filozofia conduce la «poezia filosofică», în vreme ce identificarea filozofiei cu poezia, la «filosofia ca poezie». Deosebirea logică între cele două momente este însemnată. În concepţia romantică identificarea este mereu viitoare (coincizînd teoretic cu substituţia integrală), filozofia *trece* în poezie şi invers ; pentru teoreticienii ulteriori, filozofia *este* o problemă de stil şi de formă, poezia *este* filozofie versificată. Succesiunea e absorbită în simultaneitate, procesul devine concept.

Mai important este însă faptul că această spaţializare a devenirii produce o filozofie estetizată şi un lirism conceptualizat — categorii artificale a căror contradicţie interioară se datoreşte pierderii funcţiei specifice. Continuitatea logică existentă între funcţie şi mijloace devine acum contradicţie.

Poezia ţine să îndeplinească o funcţie filozofică, filozofia — una formală, poetică ; sau, menţinîndu-şi fiecare funcţia îşi împrumută reciproc mijloacele. Dar indiferent dacă, în vederea realizării funcţiei specifice, se adoptă mijloace inadecvate ori, dimpotrivă, mijloace caracteristice sînt subordonate unei funcţii străine, rezultatul este acelaşi. Nu contează dacă, de pildă, «poetul-filosof» renunţă la funcţia lirică a poeziei pentru a exprima idei, sau speră ca abia prin conceptualizare să ajungă la adevărata poezie, confuzia mijloacelor şi pierderea funcţiei specifice subminează iniţiativa lui.

Respingînd ideea romantică a succesiunii formelor de spirit, Tudor Vianu îndreaptă criticile sale mai cu seamă asupra alienării funcţionale pe care conceptele nou formate o trădează.

*

Apropiindu-se de încheierea studiului său, T. Vianu crede că problema filozofiei ca poezie nu este «absolut simetrică cu aceea a poeziei filosofice». Și adaugă această explicație : «Putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poezie».

În ce ne privește, nu subscriem nici la enunțul primei propoziții, nici la argumentul celei de a doua. Termenii respectivi se află, după părerea noastră, într-un raport simetric, și tocmai această simetrie vom încerca s-o demonstrăm în continuare, nu înainte de a recunoaște că înseși premisele lui Tudor Vianu ne-au sugerat-o.

Pentru aceasta vom lărgi sfera unui termen și vom urmări apoi felul cum se sincronizează conceptele amintite de-a lungul unei evoluții istorice.

Astfel, mai întîi, nu credem că nu se poate concepe o filozofie fără poezie. E suficient să invocăm repetatele încercări de scientizare ale filozofiei din secolul al XIX-lea și pînă astăzi, ori marxismul însuși, al cărui materialism ferm și a cărui dialectică riguroasă nu datorează nimic poeziei.

În al doilea rînd, de la romantism și pînă în epoca modernă, raporturile înseși între poezie și filozofie au cunoscut mutații însemnate care conduc la o altă concluzie.

Astfel, conceptul modern al poeziei se constituie prin renunțarea la sintaxa rațională, la gîndirea discursivă în genere, evoluția ei de la simbolism la suprarealism s-a confundat cu o *îndepărtare treptată de filozofie.*

Pe de altă parte, de la sfîrșitul secolului trecut și nu fără legătură cu revoluția poetică, o parte a filozofiei și-a modificat, la rîndul ei, statutul, dar aici sensul evoluției l-a dat tocmai *apropierea de poezie.* Nu vrem și nu avem cum să generalizăm ; nu toată filozofia modernă s-a apropiat de poezie, după cum nici poezia modernă, în diversitatea atît de greu reductibilă a orientărilor ei, nu a «fugit» de filozofie. Privind însă lucrurile *global* (și în cadrul unei discuții generale despre filozofie și poezie

nu s-ar putea altfel), constatăm că relația între poezie și filozofie a rămas aceeași în etapa lor modernă. Relația celor două concepte se dovedește a fi constituită dialectic, neîngăduind deplasarea unuia și menținerea celuilalt în nemișcare. Altfel spus, poezia s-a îndepărtat vertiginos de filozofie, dar, în același timp, sau mai exact, la un scurt interval, filozofia s-a apropiat de poezie, refăcînd astfel un echilibru pe care evoluția unui termen amenința să-l deterioreze. Așa încît poezia modernă nu ni se pare a fi mai departe de filozofia modernă decît poezia romantică de filozofia romantică. Iată de ce evoluția modernă a poeziei nu constituie o probă suficientă în favoarea părerii lui T. Vianu că e posibilă o poezie fără filozofie, «dar nu și o filosofie fără poezie». Opoziția semnificativă nu trebuie stabilită între poezia modernă și filozofia modernă, ci între poezia modernă și poezia tradițională, între *caracterul ei filozofic* de atunci și de acum. Căci acest caracter se păstrează, manifestările lui sînt însă altele. Îndepărtarea poeziei de filozofie nu implică pierderea apetitului ei metafizic, ci doar satisfacerea lui prin mijloace diferite. La fel, «modelarea» filozofiei de către poezie nu provoacă dispariția efortului de riguroasă abstractizare, ci mlădierea și extinderea lui asupra unor domenii pînă atunci evitate. «Poezia poate atinge intuițiile cele mai înalte — scrie Vianu — fără să împrumute conținuturile abstracte ale filosofiei, în timp ce filosofia nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei.» Dar se ridică o întrebare : așa cum poate exista poezie «fără conținuturi abstracte», nu poate exista și filozofie fără metafore ? Să ne înțelegem : filozofia rămîne un conținut abstract, dar filozofia poeziei înseamnă altceva, după cum poezia rămîne, în esență, viziune metaforică, dar poezia filozofiei înseamnă, din nou, altceva.

Sîntem în măsură să stabilim înlăuntrul relației permanent întreținute între poezie și filozofie o dislocare teoretică pe care abia evoluția modernă a conceptelor o face vizibilă cu destulă claritate. Există o *relație de suprafață*, manifestată în filozofie prin prezența metaforelor, de pildă, iar în poezie, prin cultivarea expresă a

ideilor, şi o *relaţie de adîncime*, de permanenţe subiacente şi implicaţii tacite. Căci aşa cum intuiţia concură nevăzut la revelaţiile şi sintezele filozofice, tot aşa în cel mai «inocent» şi incoerent poem se află un nucleu semnificativ greu reductibil dar transmisibil. E vorba de o gîndire discontinuă, nu de una pozitiv coerentă; o supoziţie complexă a cărei deschidere filozofică reprezintă o posibilitate oferită cititorului, o gîndire transferată cititorului.

Ilustrative pentru o relaţie superficială ni se par tocmai conceptele amintite (filozofia ca poezie, poezia filozofică), în ciuda tendinţelor evidente de contopire care le însufleţesc. Nu prezenţa în sine a metaforelor ori, respectiv, a conceptelor constituie o probă de superficialitate, ci funcţia pe care ele încearcă s-o realizeze în cadre nepotrivite. Imaginea poate fi cultivată în orice tip de filozofie cu condiţia să promoveze cunoaşterea şi să i se supună. La fel, ideile apar în poezie chiar în forma nudă, dar într-un context aservit frumosului şi destinat contemplaţiei (vezi demonstraţia lui Vianu).

Poezia filozofică şi filozofia poetică sînt concepte ratate în măsura în care ţintesc rosturi străine înainte de a le satisface pe cele proprii. Poezia îşi propune să traducă o «concepţie» înainte de a fi poezie, iar filozofia caută un stil înainte de a găsi un acord cu lumea.

Or, dimpotrivă, numai îndeplinindu-şi funcţia specifică fiecare dintre ele poate aspira la virtuţile celeilalte. Adevărata valoare poetică a filozofiei şi adevărata valoare filozofică a poeziei se configurează abia în momentul cînd funcţia care le defineşte este cu adevărat săvîrşită. Filozofia poate fi considerată din punct de vedere stilistic, dar numai *dacă* şi *după* ce construieşte ipoteza unui adevăr. Nu prezintă interes în sine nici metaforele presărate în textul abstract, nici rostogolirea de sentinţe în versuri. Condiţia poeziei pentru a fi filozofică şi condiţia filozofiei pentru a fi poetică este să-şi îndeplinească... propria condiţie.

Mai mult, am putea spune că exact în momentele de desfăşurare culminantă, cînd filozofia sau poezia ajung să se exprime fiecare în parte în mod strălucit şi deplin,

atunci limitele dispar și aprofundarea funcțiilor specializate se rezolvă printr-o încrucișare a efectelor. Adevărata relație de adîncime între filozofie și poezie apare abia atunci.

Mai rodnic și mai stimulator pentru discuția noastră decît raportul între mijloace și funcție este, credem, acela între scopuri și efecte. Adevărul și Frumosul, ca scop sau ca efect îndepărtat — iată alternativele constitutive pentru alte două concepte, a căror simetrie ar putea fi cu greu tăgăduită. «Filosofia poeziei» și «poezia filosofică» sînt conceptele pe care le propunem tocmai pentru că exprimă acea relație de profunzimi și de esențe despre care am vorbit.

În ce constă, de pildă, poezia filozofiei, altfel spus efectul ei estetic ? Căci există o poezie a ideilor, și frumusețea nu lipsește din acest teritoriu abstract și arid. Ea este însă un efect îndepărtat, uneori chiar un mijloc, dacă ne gîndim la pregnanța unei sentințe ori la seducția vasală a unei imagini, dar niciodată un scop. Efectul estetic al filozofiei decurge din coerența înaltă a ideilor, din tensiunea și pasiunea demonstrației, din caracterul ei irefutabil.

Aspecte ale unei profunde reciprocități, filozofia poeziei și poezia filozofiei trimit imaginația spre un strat de latențe inseparabile, spre un spațiu lăuntric în care organul virtual al poeziei și acela al filozofiei palpită alături. Semnul acestei unități organice profunde îl constituie tocmai actualizarea în domenii distincte pe care cultura le menține în simultaneitate. Altfel spus, această simultaneitate e semnul coincidenței lor sufletești.

Unitatea originară determină o convergență a efectelor, și astfel pagina severă de filozofie ne aduce la vibrație, iar poemul ne rezervă o inițiere și un acces prețios spre cunoaștere. Frumosul cheamă cunoașterea, cunoașterea provoacă sentimentul frumosului. Absolutul emoției devine cunoaștere a absolutului, cunoașterea absolutului ne aruncă în absolutul emoției. Unite prin rădăcinile lor în spirit, filozofia și poezia se întîlnesc — tot în spirit — ca purtătoare de absolut.

Nici filozofilor și nici poeților nu le-a lipsit conștiința acestui mesaj. Cei dintîi au considerat Poezia un aspect al Gîndirii și Frumusețea un aspect al Adevărului. Cît despre ceilalți, cum Tudor Vianu însuși observă, «nu era o vorbă ușuratecă aceea lui Mallarmé afirmînd că „îi lipsește orice competență, în afară de absolut"».

MIRCEA MARTIN

Nota editorului

Avînd de ales între edițiile din 1937 și din 1943, editorul, de acord cu autorul studiului introductiv, s-a oprit, pentru esențializarea în dimensiuni date a volumului de față, la cea dintîi, adăugînd din ediția ulterioară capitolele *Permanența frumosului* și *Semnificația filosofică a artei*. O altă «sinteză», pe care ne propunem să o publicăm în anii ce vor veni, va cuprinde, sub titlul *Idealul clasic al omului*, volumul originar și alte texte avînd aceeași temă.

Ediția a fost îngrijită în redacție, respectîndu-se formele de limbă proprii autorului și modernizîndu-se ortografia. Greșelile de tipar au fost corectate tacit. Toate textele incluse între paranteze unghiulare ⟨ ⟩ aparțin editorului.

E. E. R.

Amintirii scumpe a lui Alecu

Prefață

Apariția acestei lucrări după un interval atît de scurt de la *Estetica* mea (2 vol., 1934—1936) se justifică printr-o variere a punctului de vedere adoptat acolo. Astfel, pe cînd *Estetica* se înfățișează ca o lucrare științifică în care opera de artă este descrisă în constituția, tipurile și relațiile ei, în modul producerii și receptării ei subiective, așa cum ea se arată unei observații care nu se preocupă decît de latura fenomenală a lucrurilor, încercarea de față caută să pătrundă pînă la rădăcina ei mai adîncă, pînă la aspectul ei metafizic. Prilejul îl dă comparația filosofiei cu poezia, o comparație care ține seama de identitatea conținutului lor profund, dar și de deosebirea esențială a manifestărilor și mijloacelor respective. Evident, ca totdeauna în astfel de cercetări, partea de ipoteze și de experiențe personale este destul de întinsă. Dar dacă, pe baza lor, cercetarea de față a putut cîștiga noțiuni mai precise în judecata mai multor curente moderne de artă și gîndire, ca și în problema poeziei filosofice, a filosofiei ca artă și a interpretării filosofice a poeziei, poate că strădania noastră nu va fi fost cu totul zadarnică.

T. V.

Filosofie şi poezie

Introducere

Religia, filosofia şi arta în epoca specialităţilor

Lumea modernă a apărut odată cu prima tresărire a gîndului despre autonomia feluritelor domenii ale culturii. Se știe cît de tîrziu s-a prezentat minţii omenești această idee. Antichitatea n-a cunoscut-o. Nici evul mediu în primele lui secole. Abia prin veacul al XII-lea, teoria adevărului dublu, teologic și filosofic, ne face să presimţim ceva din spiritul modern al autonomiei valorilor și al specialităţilor contemporane. Procesul se dezvoltă din clipa aceasta într-un mod neîntrerupt. Etapele lui principale au fost adeseori puse în lumină. Nu este deci necesar să insistăm mai mult aci despre luptele gîndirii știinţifice a Renașterii cu dogmele Bisericii. Istoria culturii a arătat de asemeni cît datoresc formele ei moderne teoriei unui Machiavelli despre autonomia politicului faţă de morală. Reforma religioasă a lui Luther preconizează deplina separaţie a Bisericii de stat, ca două forme ale culturii care se cuvin a nu se influenţa reciproc. Rousseau încearcă, la rîndul lui, să întemeieze viaţa morală, nu în cunoștinţa intelectuală a binelui și răului, nici în dogma revelată a Bisericii, ci într-un instinct neatîrnat al conștiinţei. Tot cam în

același timp, în succesiunea filosofiei unui Leibniz, viața estetică încetează de a mai fi înțeleasă ca o dependență a cunoașterii sau a binelui, pentru a fi atribuită unei energii deosebite și independente, și anume sentimentului, a cărei noțiune un Tetens o introduce în psihologie. Acela însă care a însumat și a armonizat toate aceste cîștiguri anterioare într-un mare sistem, în care deosebitele forme ale culturii omenești își găsesc terenul lor propriu și sunt întemeiate ca unități originale, a fost Immanuel Kant. Succesiunea celor trei *Critice* kantiene asigură o solidă temelie separată vieții teoretice, morale și estetice a spiritului, ferindu-le de încălcări reciproce și de confuzia metodelor lor. Un cercetător ca H. Rickert avea deci dreptate să caracterizeze pe Kant drept filosoful autonomizării moderne a valorilor. Ceea ce s-a numit uneori «iluzia progresului» ne face să luăm cuceririle mai noi ale spiritului drept o înălțare incontestabilă a condiției lui. Uităm însă că aceste cîștiguri se însoțesc mai totdeauna cu anumite pierderi, cu abandonarea unor puncte de vedere care își aveau rodnicia lor. Așa s-a întîmplat și cu autonomizarea valorilor culturale. Poate că puternicele bariere ridicate la limita științei, moralei și contemplației au folosit fiecăreia dintre aceste forme de manifestare spirituală. Lucrul a fost cel puțin adeseori afirmat. O știință care nu mai suferă presiunea moralei și a religiei este în măsură să-și adapteze mai bine metodele scopului ei și, nestînjenită de infiltrații provenite din alte domenii, să-și poată conduce cercetarea cu mai mult succes către aflarea adevărului. S-a susținut de asemeni că valoarea estetică a artei crește cînd ea nu mai este ținută să slujească nici adevărului, nici binelui. Viața morală ar deveni apoi mai adîncă și mai curată, cînd o liberăm de apăsarea unor comandamente exterioare și cînd, regulînd-o prin resorturile ei interne, o facem să odihnească în propria ei măreție. Afirmațiile unei morale laice s-au situat totdeauna pe acest teren. Dar deși autonomizarea valorilor s-a putut lega de anumite avantagii, unele neajunsuri au apărut în mod inevitabil. Progresele analizei au adus pierderile sintezei. Înțelegînd mai bine originalitatea științei, a moralei, a artei, a vieții politice și

religioase, am ajuns să înţelegem mai puţin în ce constă unitatea profundă a spiritului.

Dar poate că neajunsul cel mai de seamă pe care îl aduce cu sine autonomizarea valorilor, trebuie văzut în faptul că o dată cu amintita diferenţiere a domeniilor şi metodelor, s-a produs şi o diferenţiere prea departe împinsă a funcţiunilor şi însuşirilor. Nu împărţirea domeniului spiritual ni se pare a fi un fenomen regretabil al culturii moderne, ci mutilarea spiritului omenesc chemat să răsfrîngă şi să adîncească fiecare din aceste domenii. Nu existenţa specialităţilor, ci a specialiştilor constituie unul din punctele cele mai problematice ale culturii noastre. Separaţia domeniilor şi a metodelor alcătuieşte o condiţie de progres. Sărăcirea aptitudinilor, care aduce cu sine abandonarea oricărei perspective de totalitate în considerarea lumii şi a vieţii, nu poate fi apreciată decît ca o pierdere şi un regres. Ştim că disciplina specialităţilor nu mai poate fi astăzi refuzată de nimeni. Cultul modern al competenţei cere lucrarea intensivă pe un teren limitat. Ştim însă tot atît de bine că din oricare unghi al spiritului se poate desface o perspectivă care să îmbrăţişeze totalitatea lumii. Unui om întreg nu i se ascunde niciodată unitatea lucrurilor, şi oricare ar fi specialitatea care l-a format, aptitudinea lui pentru totalitate va rămîne aceeaşi.

În mijlocul îmbucătăţirii generale a specialităţilor moderne, au rămas totuşi trei puncte de observaţie a totalităţii, trei ferestre îndreptate către perspectivele cele mai largi : *religia, filosofia, arta.* Nimeni din cei care cultivă una din aceste forme ale spiritului n-are impresia că se concentrează asupra unui teren mărginit, ci, dimpotrivă, că este ajutat să se îmbogăţească şi să se extindă. Specialităţile ştiinţifice lucrează adeseori asupra noastră în sens limitativ. Religia, filosofia şi arta acţionează totdeauna în direcţie expansivă. Poate că spiritul specialităţilor a atins uneori şi religia, deopotrivă cu filosofia şi arta, făcînd din ele ţintele unor energii sufleteşti orientate în sensuri exclusive. Dar pe cînd specialităţile ştiinţifice îmbogăţesc cel puţin obiectul lor şi le apropie mai mult de scopurile lor imediate, ceea ce s-ar putea numi specializarea religioasă,

filosofică sau artistică, sărăcește domeniul respectiv și, în tot cazul, îl abate de la finalitățile lui. Specialistul în ale chimiei este un om de știință mai desăvîrșit și neapărat preferabil diletantului. Specialistul religiei nu este însă totdeauna un om mai pios. Uneori, dimpotrivă, el poate fi numai cunoscătorul expert al problemelor ei teoretice sau utilizatorul ei dibaci în ordinea vieții practice. Sufletul cuprins de adevărata pietate n-are niciodată conștiința de a fi atins unele rezultate prin antrenarea consecventă și răbdătoare a unor facultăți adecuate. Adevărata credință nu este o cucerire, ci un dar. Practicile diligente pe care le recomandă Ignațiu de Loyola sau vestitul sfat al lui Pascal : «abétissez-vous» n-au decît rostul pregătirii sau consolidării terenului în care adevărata credință urmează să apară sau a apărut spontan. Apoi, omul credincios nu are conștiința că stăpînește mai bine un anumit domeniu, ci că s-a ridicat deasupra vieții și o domină în toată întinderea ei.

Același lucru se poate spune și cu privire la filosofie și artă. Desigur, în măsura în care unele din preocupările filosofice au evoluat către tipul științelor, ele au trebuit să se adapteze la spiritul specialităților moderne. Nimeni nu se poate improviza în bun cunoscător al problemelor de psihologie, sociologie, estetică, istoria filosofiei etc. Nici una din aceste ramuri și nici întrunirea lor nu istovesc însă cuprinsul filosofiei. Filosofia este altceva și mai mult. Ea este însăși stăpînirea intelectuală a lumii ca totalitate. Iar dacă pentru a atinge punctul de vedere filosofic, se cere muncă intensivă și răbdătoare, rezultatele acestei aplicații nu sunt formarea și creșterea unor aptitudini speciale, ci educarea în adîncime a întregului om. Pentru a transforma un individ oarecare într-un naturalist, este destul să dezvolți în el unele însușiri de observație și imaginație constructivă și să-l înzestrezi cu metode temeinice. O bună școală, multă sîrguință, exemplul unui maestru eminent ajung pentru a atinge acest rezultat. Toate aceste căi rămîn însă insuficiente pentru a face dintr-un individ comun un filosof. Școala specialistului nu poate da aci rezultatele dorite. Ținta aceasta poate fi mai bine

atinsă prin acumularea plăsmuitoare a experienţei sau printr-una din acele crize profunde de viaţă care lucrează ca o forţă sintetică. Sunt evenimentele trăite cu intensitate, zguduiri morale şi experienţe cruciale, care precipită pentru unii oameni un sens nou al existenţei ca întreg. Înţeleptul care iese la iveală în astfel de împrejurări nu poate fi în nici un caz considerat ca un specialist.

Calificarea aceasta nu se poate aplica nici artistului. Evident, există artişti diletanţi. Acestora nu li se opun însă artiştii specialişti, ci artiştii, pur şi simplu. Ceea ce contribuie să facă pe un artist «diletant», nu este lipsa de specializare a anumitor aptitudini şi funcţiuni, pe care o deplîngem în diletantismul ştiinţific, ci tocmai lipsa de integrare a tuturor puterilor omului. Adevăratul artist nu se opune deci diletantului prin specialitatea, ci prin integritatea sa. Imaginile particulare ale artei sunt totdeauna susţinute de un sens universal al lucrurilor, încît cine intră într-un contact potrivit cu ele străbate pînă la perspectiva de totalitate a lumii şi vieţii. Niciodată artiştii de seamă nu s-au simţit specialişti. Nu era o vorbă uşuratecă aceea a lui Mallarmé afirmînd că «îi lipseşte orice competenţă, în afară de absolut».

Dar dacă religia, filosofia şi arta sunt deopotrivă perspective deschise asupra totalităţii, este cu putinţă să nu resimţim înrudirea lor profundă ? Multă vreme oamenii au afirmat unitatea religiei cu filosofia şi arta, pînă în momentul cînd laicismul şi spiritul modern de analiză s-au aplicat să pună deosebirile dintre ele într-o lumină mai vie decît afinităţile lor. Ceea ce a rezultat de aci în sens practic a fost o preferinţă marcată pentru formele «pure» ale acestora. Am spune că disciplina specialităţilor aplicată la acele manifestări de totalitate care sunt religia, filosofia şi arta dă naştere fenomenului «purismului». Un curent foarte tenace de-a lungul întregului veac al XIX-lea a fost tocmai încercarea de curăţire a tuturor formelor superioare de viaţă ale spiritului, prin amputarea oricăror aderenţe dintre

ele. Ele se afirmă deopotrivă în agnosticismul pozitivist al lui Comte, care nu urmărește altceva decît purificarea cunoștinței de toate amintirile mistic-metafizice, ca și concepția unui Schleiermacher despre religie, pe care o postulează ca o funcție sentimentală liberă de orice intenție teoretică sau morală, ca și în cunoscuta teorie a «artei pentru artă», cu atîtea ramificații pînă în zilele noastre. «Purismul» este una din temele dominante în simfonia culturii contimporane. Nu tăgăduim deci existența unor concepții despre religie, filosofie și artă, stilizate după tipul specialităților, ci numai valoarea și oportunitatea unor astfel de concepții. O filosofie redusă la cunoștința coordonatoare a fenomenelor, o religie simplificată la singura ei funcțiune sentimentală, o artă mărginită la unicul ei element estetic sunt alcătuiri mai sărace decît acele forme de filosofie, religie și artă care întrețin legături între ele și ajung, prin înrădăcinarea în terenul comun care le hrănește, la întreaga lor plenitudine.

În timp ce curentul autonomizării valorilor se desfășura cu multă energie, romantismul a însemnat o nouă încercare de solidarizare a lor. Felul în care romantismul a pus problema a fost însă mai totdeauna defectuos, încît el a condus pînă la urmă fie la desfacerea acestei solidarități, fie la un concept adulterat al religiei, filosofiei și artei. Anticipînd asupra unor rezultate care ne vor apărea în toată limpezimea lor mai tîrziu, vom spune că nici religia, nici filosofia, nici arta nu sunt obligate a sacrifica ceva din originalitatea lor, pentru a stabili legături între ele. Încercarea noastră va avea deci să lupte și în contra noțiunii «poeziei filosofice», ca și împotriva aceleia a «filosofiei ca artă». Există un alt mod de a asocia aceste categorii, fără jertfa caracterului lor propriu. Lucrarea noastră va căuta să stabilească acest mod, încercînd să-l refacă din succesiunea și conflictul tezelor desprinse din romantism.

1
Filosofie şi poezie

Am spus că epoca noastră a pierdut în mare măsură sentimentul înrudirii profunde dintre religie, filosofie și artă. Orientat către cunoașterea și stăpînirea fenomenelor naturii, europeanului cult de astăzi i se ascunde de obicei acea rădăcină mai adîncă, din care se înalță deopotrivă pietatea religioasă, cugetarea metafizică și creația artistică. Unde spiritul științific și tehnic nu disimulează înrudirea acestora, operează acel scepticism de proastă calitate care anulează conștiința vie de pildă în Antichitate, că cine înțelege sau contemplă execută un act deopotrivă cu al adorației. Vom avea prilejul, în cuprinsul acestor pagini, să arătăm cît au pierdut și filosofia și arta din slăbirea sentimentului unității lor și cît au ele de cîștigat din reactivarea conștiinței că rădăcinile lor se împlîntă în același teren și că aceeași sevă le hrănește. Desigur, cine ajunge la înțelegerea solidarității adînci care leagă cele trei forme de manifestare a spiritului, nu trebuie să piardă din vedere ceea ce le separă și le deosebește. Unitatea filosofiei cu arta și religia nu este o identitate și, pornite dintr-un temei comun, cele trei forme suverane ale culturii omenești își



urmează căile lor felurite și țintesc către finalitățile lor proprii. Deosebirea dintre religie, filosofie și artă, cu toată comunitatea fundamentului lor, este atît de mare, încît experiența religioasă se bucură de plenitudinea ei, chiar atunci cînd nici un element conceptual nu i se asociază ; după cum filosofia rămîne întreagă chiar dacă nu pronunță niciodată numele lui Dumnezeu. Nici arta nu pierde ceva respingînd conținuturile religioase și filosofice. Simplitatea de spirit a unui sfînt sau a unui artist nu alterează nicidecum puritatea funcțiunilor lor esențiale ; după cum nici laicitatea spiritului artistic sau filosofic nu se opune scopurilor lor imanente. Se poate spune că, dacă în ciuda acestor deosebiri de metodă și însușiri, opera artistului atinge într-un punct al adîncimii pe acela a filosofului sau experiențele omului pios, lucrul se întîmplă fără știrea și voința lor.

Din multiplele legături care unesc religia, filosofia și arta, lucrarea de față își propune să izoleze și să studieze separat relațiile dintre aceste două din urmă și, în special, pe acelea dintre filosofie și poezie. Motivele acestei limitări au nevoie să fie lămurite. În această ordine de idei, trebuie spus din capul locului că pe cînd filosofia și arta sunt forme de manifestare ale spontaneității spirituale, viața religioasă este dependentă în funcțiunile ei de intervenția unui principiu care depășește spiritul omenesc. Fără îndoială, pentru punctul de vedere al acestor pagini, filosofia și arta presupun și ele transcendența unui absolut, în lipsa căruia atît una cît și cealaltă n-ar fi decît niște jocuri sterile și înșelătoare. În cazul filosofiei și artei, absolutul trebuie numai să existe, pe cînd în acel al experienței religioase, el trebuie să intervie. Viața religioasă este alcătuită din dialogul dintre om și Dumnezeu. Absolutul rămîne însă mut și nemișcat în fața filosofului și artistului, a căror lucrare de încercuire, pătrundere și răsfrîngere se constituie cu toate acestea. Filosoful încearcă dezlegarea enigmei absolutului și artistul năzuiește către întocmirea unei imagini a lui cu mijloace pur umane. Problema raportului dintre filosofie și artă nu depășește deci domeniul spiritului omenesc cu implicațiile lui transcen-

dente, pe cînd cine vrea să istovească cuprinsul problemei religioase trebuie să urmărească nu numai reacțiile spiritului uman în direcția aprehendării absolutului, dar și reacțiile acestuia în tendința lui de a se ascunde sau dezvălui. Considerate ca activități pur umane, filosofia și arta prezintă deci o apropiere care ușurează și, în tot cazul, permite alăturarea lor. Paginile de față se vor restrînge deci la studiul relațiilor dintre filosofie și artă și, mai cu seamă, la acele dintre filosofie și poezie, cu atît mai mult cu cît problema este istoricește constituită și îngăduie desfășurarea ei de la cîștiguri anterioare ale cercetării.

Poate niciodată înrudirea dintre filosofie și artă n-a fost, în cultura modernă, mai puternic resimțită ca în romantism. Fervoarea platoniciană a fost unul din izvoarele din care s-au adăpat mai toți constructorii de sisteme metafizice în succesiunea lui Kant. Unitatea tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc este una din afirmațiile fundamentale ale doctrinei romantice. Epocă de cultură și curent spiritual înclinat mai mult către sinteză decît înspre analiză, pornit mai mult să descopere ceea ce unește lucrurile decît ceea ce le desparte, dornic mai degrabă să intre sub noi legături decît să sporească numărul și felul libertăților sale, romantismul a trebuit să resimtă energic unitatea filosofiei cu arta, ca unele ce sunt deopotrivă chipuri de răsfrîngere ale absolutului. Așa se rostește personagiul Anselmo în renumitul dialog filosofic *Bruno* al lui Schelling :

«Aveai toată dreptatea — spune Anselmo — cînd judecai că o operă de artă este frumoasă numai prin adevărul ei, căci nu cred că prin adevăr ai înțeles altceva mai puțin de seamă sau mai mic decît modelele inteligibile ale lucrurilor... Numai că, o, prietene, după ce am dovedit suprema unitate a frumuseții cu adevărul, mi se pare că am probat și pe aceea a filosofiei cu poezia. Căci încotro aspiră filosofia decît către acel adevăr etern care este totuna cu frumusețea, după cum poezia

năzuieşte către acea frumuseţe increată şi nemuritoare, care este unul şi acelaşi lucru cu adevărul.»[1]

Viziunea lui Schelling se sprijină, aşadar, pe temeliile platonismului care, după el şi prin mijlocirea lui, trebuia să apară şi în estetica lui Schopenhauer. Unitatea filosofiei cu arta provine deci din identitatea conţinutului lor, alcătuit din modelele eterne ale lucrurilor, aşa-numitele Idei platoniciene, emanaţii directe ale absolutului, participînd de la toate perfecţiunile lui şi, prin urmare, esenţe în acelaşi timp adevărate şi frumoase. Marea mobilitate spirituală a lui Schelling l-a împiedicat să se oprească totdeauna la acelaşi fel de a concepe legăturile filosofiei cu arta. În *Filosofia artei*, a cărei redacţie este aproape contemporană cu *Bruno*, filosofia este înţeleasă ca un principiu dinamic-spiritual care însufleţeşte poezia, după cum sufletul animă organismele naturale.

«În lumea ideală — scrie Schelling — filosofia se comportă faţă de artă întocmai ca raţiunea faţă de organism în lumea reală. Căci dacă raţiunea devine obiectivă în chip nemijlocit prin intermediul organismului şi ideile eterne ale raţiunii se obiectivează în natură ca suflete ale corpurilor organice, tot astfel ideile filosofiei se obiectivează în artă ca sufletele unor lucruri reale.»[2]

Cele două chipuri de a exprima raportul filosofiei cu arta, prezente deopotrivă în operele lui Schelling, au rămas de fapt singurele două moduri posibile de a înţelege acest raport. Astfel, pe cînd mai toţi esteticienii metafizicieni, un Schopenhauer sau un Hegel, acceptă ideea unei unităţi de conţinut în trecerea de la filosofie la artă, n-au lipsit nici gînditorii care să afirme puterea formativă a ideii filosofice în artă, concepînd filosofia ca principiul dinamic şi spiritual al artei. Cînd, de pildă, un poet ca Spitteler, în postfaţa ciclului de poeme *Ex-*

---

[1] Schelling, *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge* ⟨*Bruno sau despre principiul divin şi natural al lucrurilor*⟩, 1902, *Werke*, hgb. von Otto Weiss, II, Bd., pag. 430—431.

[2] Schelling, *Philosophie der Kunst* ⟨*Filozofia artei*⟩, *Werke*, III, Bd., pag. 31.

tramundana, afirmă că «ideea cosmică este rădăcina care își apropie, din țarina întunecată și misterioasă, materia apropiată de imagini», pentru a întocmi cu ea opera [1], el concepe raportul dintre filosofie și poezie în cel de-al doilea fel precizat de Schelling.

Contribuția romantică la problema raportului dintre filosofie și artă prezintă mai multe dificultăți. Căci, mai întîi, dacă această contribuție arată ce datorește poezia filosofiei, ea nu ne spune nimic despre ceea ce datorește filosofia poeziei și artei în genere. Numai o singură dată, în *Prelegerile despre metoda studiilor academice*, a întrevăzut Schelling nevoia de a examina raportul dintre artă și filosofie în acțiunea celei dintîi asupra celei din urmă, precizînd că în speculația filosofică există și un element artistic, care poate fi cultivat și dezvoltat. «Ceea ce în filosofie, scrie Schelling, poate fi dacă nu învățat, cel puțin exercitat prin studiu, este partea artistică a acestei științe, adică ceea ce în mod general se numește dialectică. Fără artă dialectică nu este cu putință o filosofie științifică.» [2] Este limpede că ceea ce Schelling înțelege aci prin «artă» nu este creația artistică, ci numai acea îndemînare tehnică al cărei cîmp de aplicații întrece cu mult domeniul artei în sens estetic. Problema pe care o relevăm poate fi deci considerată că n-a fost atinsă de Schelling. Pentru teoria romantică, arta datorește mult filosofiei, în timp ce filosofia nu pare a datora nimic artei. Concluzie cu atît mai ciudată, sub pana unui Schelling, cu cît tocmai marile lui scrieri metafizice conțin un element vizionar și constructiv, pe care nu-l putem înțelege decît ca o impietare a punctului de vedere artistic în lucrarea speculativă a filosofiei.

---

[1] Cit. ap. E. Ermatinger, *Psychologie und Methaphysik im dichterischen Kunstwerk* ⟨*Psihologie și metafizică în opera poetică*⟩, în vol. *Krisen und Problemen der neuren deutschen Dichtung* ⟨*Crize și probleme în lirica germană mai nouă*⟩, 1928, pag. 41.

[2] Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* ⟨*Prelegeri despre metoda studiului academic*⟩, 1803, *Werke*, II, pag. 597.

Dar contribuţia romantică mai suferă de încă un neajuns. Ne putem întreba, în adevăr, ce explică deopotrivă existenţa filosofiei şi artei în cultura umană, cînd şi una şi alta poartă acelaşi cuprins şi îndeplinesc aceeaşi funcţiune? Toţi marii filosofi romantici socotesc că absolutul se exprimă deopotrivă prin filosofie şi artă, că aceste două organe emit aceleaşi sunete şi slujesc aceleaşi cauze. De ce dar această reduplicare? Ce împrejurare poate să explice faptul că spiritul în acţiunea lui de cuprindere a absolutului urmează două căi, cînd una singură i-ar fi fost deajuns? Nu cumva una din aceste căi a fost din capul locului sau a devenit cu timpul inutilă? Cercetarea romantică a ajuns în cele din urmă la acest rezultat. De altfel încă din veacul al XVIII-lea, filosoful italian Giambattista Vico arătase că prima formă a spiritului omenesc avea un caracter poetic. *La scienza nuova* vorbeşte nu numai de o metafizică poetică, dar şi de o logică, o morală, o economie, o politică, o fizică, o astronomie, o cronologie şi o geografie poetică. Urmează de aci, nu numai că adevărata epocă de glorie a poeziei trebuie căutată către începuturile societăţilor omeneşti, înainte de apariţia inteligenţii abstracte, dar şi că o dată cu aceasta funcţiunea poetică a spiritului a intrat într-un declin iremediabil.

Acest mod de a înţelege raportul istoric dintre poezie şi filosofie a fost adoptat mai tîrziu de Hegel. Pentru filosoful german, arta, religia şi filosofia au acelaşi conţinut, în timp ce forma manifestării lor este în fiecare caz alta.

«Prin preocuparea ei de adevăr, ca obiect absolut al conştiinţei — observă Hegel —, arta aparţine şi ea sferei absolute a spiritului, şi stă astfel pe acelaşi teren cu religia, în sensul mai special al cuvîntului, ca şi cu filosofia, judecată după conţinutul ei. Căci şi filosofia nu are alt obiect decît pe Dumnezeu, fiind în chip esenţial teologie raţională şi permanent oficiu divin în slujba adevărului. Faţă de această identitate a cuprinsului, cele trei domenii ale spiritului absolut se deosebesc numai prin formele graţie cărora fiecare din ele aduce în conştiinţă obiectul lor, adică absolutul[1].»

---

[1] Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* 〈*Prelegeri despre estetică*〉, 1842, în *Werke*, Vollständige Ausgabe, X, Bd., I, pag. 129.

Dar contribuţia romantică mai suferă de încă un neajuns. Ne putem întreba, în adevăr, ce explică deopotrivă existenţa filosofiei şi artei în cultura umană, cînd şi una şi alta poartă acelaşi cuprins şi îndeplinesc aceeaşi funcţiune? Toţi marii filosofi romantici socotesc că absolutul se exprimă deopotrivă prin filosofie şi artă, că aceste două organe emit aceleaşi sunete şi slujesc aceleaşi cauze. De ce dar această reduplicare? Ce împrejurare poate să explice faptul că spiritul în acţiunea lui de cuprindere a absolutului urmează două căi, cînd una singură i-ar fi fost deajuns? Nu cumva una din aceste căi a fost din capul locului sau a devenit cu timpul inutilă? Cercetarea romantică a ajuns în cele din urmă la acest rezultat. De altfel încă din veacul al XVIII-lea, filosoful italian Giambattista Vico arătase că prima formă a spiritului omenesc avea un caracter poetic. *La scienza nuova* vorbeşte nu numai de o metafizică poetică, dar şi de o logică, o morală, o economie, o politică, o fizică, o astronomie, o cronologie şi o geografie poetică. Urmează de aci, nu numai că adevărata epocă de glorie a poeziei trebuie căutată către începuturile societăţilor omeneşti, înainte de apariţia inteligenţii abstracte, dar şi că o dată cu aceasta funcţiunea poetică a spiritului a intrat într-un declin iremediabil.

Acest mod de a înţelege raportul istoric dintre poezie şi filosofie a fost adoptat mai tîrziu de Hegel. Pentru filosoful german, arta, religia şi filosofia au acelaşi conţinut, în timp ce forma manifestării lor este în fiecare caz alta.

«Prin preocuparea ei de adevăr, ca obiect absolut al conştiinţei — observă Hegel —, arta aparţine şi ea sferei absolute a spiritului, şi stă astfel pe acelaşi teren cu religia, în sensul mai special al cuvîntului, ca şi cu filosofia, judecată după conţinutul ei. Căci şi filosofia nu are alt obiect decît pe Dumnezeu, fiind în chip esenţial teologie raţională şi permanent oficiu divin în slujba adevărului. Faţă de această identitate a cuprinsului, cele trei domenii ale spiritului absolut se deosebesc numai prin formele graţie cărora fiecare din ele aduce în conştiinţă obiectul lor, adică absolutul[1].»

---

[1] Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* ⟨*Prelegeri despre estetică*⟩, 1842, în *Werke*, Vollständige Ausgabe, X, Bd., I, pag. 129.

Aceste forme sunt intuiţia sensibilă pentru artă, reprezentarea subiectivă a conştiinţei pentru religie şi cugetarea liberă pentru filosofie. Trebuie să observăm însă că Hegel limitează uneori constatarea că arta, religia şi filosofia au întocmai acelaşi conţinut, după cum sună afirmarea principială pe care am citat-o. Chiar în introducerea *Esteticii* sale, el recunoaşte că conţinutul spiritual al artei este mai sărac tocmai din pricina formelor sensibilităţii, în care este constrîns să se exprime, pe cînd acel al religiei şi al filosofiei se îmbogăţeşte din pricină că nu mai întîmpină nici o limită în calea liberei lui expansiuni. În chipul acesta problema de preeminenţă pe care o ridicase Schelling, întrebîndu-se dacă arta este superioară filosofiei sau dimpotrivă, îşi capătă o altă soluţie. În adevăr, pentru Schelling, arta realizează etapa cea mai înaltă în dezvoltarea dialectică a spiritului, ca una care împacă şi armonizează în sine realitatea cu idealul. Hegel socoteşte însă că arta ocupă o treaptă mai jos, neputînd să dea din cuprinsul spiritului absolut decît atît cît pot conţine mijloacele sensibile de care se foloseşte. Dincolo de treapta artei se ridică religia şi filosofia ca organe mai adecuate de manifestare ale spiritului. Era firesc deci ca pe măsură ce dezvoltarea universală a spiritului să ia o conştiinţă mai deplină de sine, arta să piardă ceva din vechea ei importanţă.

Poate că adevărata epocă de glorie a artei, ne spune Hegel, a coincis cu vechea cultură elenă, al cărei conţinut spiritual era destul de sărac pentru a putea fi exprimat în întregime de apariţia zeilor ei, aşa cum statuarii timpului îi figurau. Expansiunea spiritului a ruinat vechea cultură estetică a grecilor. Apoi, după ivirea creştinismului şi înaintarea lui în aceeaşi direcţie, spiritul şi-a făurit în filosofia idealistă a lui Hegel adevăratul lui instrument.

«Numai un anumit cerc şi o anumită treaptă a adevărului, scrie Hegel, sunt capabile a fi descrise prin elementul operei de artă. Adevărul trebuie să se exteriorizeze în sensibil şi să existe în el într-un chip adecuat, pentru a deveni conţinutul potrivit al artei, aşa cum se întîmplă în cazul zeilor greci. Există însă o alcătuire mai profundă a adevărului, în care el

nu mai este atît de înrudit și prietenos cu sensibilul, pentru a putea fi primit și exprimat de acest material într-un chip potrivit. Așa este concepția creștină a adevărului și, mai ales, spiritul lumii noastre, adică al religiei și al formației noastre raționale, dovedit superior treptei pe care arta era cel mai înalt mijloc prin care absolutul devenea conștient de sine. Modul propriu al artei nu mai răspunde nevoii noastre supreme. Nu mai putem adora ca pe ceva divin operele artei ; impresia pe care ele ne-o fac este mai moderată, și ceea ce trezesc ele în noi are nevoie de o adeverire mai cuprinzătoare. Cugetarea a întrecut în zbor arta.»[1]

Destinul artei este deci pecetluit. Noua poezie a romantismului cuprindea de altfel atîtea elemente de reflecție filosofică, încît se impunea constatarea că filosofia propriu-zisă poate să-și asume mai bine sarcina, pe care poezia nu o poate împlini decît prin depășirea domeniului ei.

Filosofia romantică a artei a fost în tot decursul veacului al XIX-lea ca atmosfera pe care o respiri fără să-ți dai seama. Și după cum din atmosferă, plămînul ființelor vii extrage principiile regeneratoare, pe care le încorporează, dar și pe acelea primejdioase pe care le elimină, tot astfel o mare parte din reflecția teoretică asupra artei, de-a lungul întregului secol din urmă, se definește, fie prin asimilarea, fie prin respingerea doctrinei romantice. Estetica veacului al XIX-lea se precizează în raport cu romantismul, chiar la gînditorii și artiștii care nu dovedesc în vreun fel a fi avut o atingere directă cu izvoarele lui teoretice. Astfel, față de teza dispariției artei, care devine curînd unul din locurile comune mai mult folosite, apar trei soluții menite s-o salveze de soarta care i se prevestea. Dacă concurența cu filosofia poate deveni fatală poeziei, singurul mijloc de a o mîntui poate a fi ruptura ei cu orice veleitate de a filosofa. Doctrina «artei pentru artă», așa cum

---

[1] Hegel, *op. cit.*, pag. 14. Asupra acestei probleme, v. și temeinicul studiu al lui B. Croce, *«Mort de l'Art» dans le systéme hegelien* ⟨*«Moartea Artei» în sistemul hegelian*⟩, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, T. XLI, No. 1, 1934.

apare sub pana unui Théophile Gautier [1], se constituie dintr-un fel de oboseală față de intențiile metafizice, religioase și sociale ale acelei poezii pline de gravitate, pe care o practicau un Lamartine, Vigny sau Hugo. Întoarcerea programatică a poeziei către formula unui simplu joc conține un ascuțiș puternic împotriva meditațiilor saturate de gîndire filosofică ale marilor romantici. Simțim lămurit lucrul acesta cînd citim în *Istoria Romantismului* a lui Gautier, observații ca de pildă :

«...În artă dispar toate evenimentele și nu rămîne decît singură frumusețea. Muza este geloasă, ea are mîndria unei zeițe și nu recunoaște decît autonomia ei. Îi repugnă să se pună în slujba vreunei idei, căci este regină, și în regatul ei totul trebuie să i se supună.» [2]

Dar mai mult decît în teoria, în practica lui, Gautier ne înfățișează exemplul unei poezii epurate de orice conținut filosofic și redus la o liberă combinație de cuvinte și imagini de forme și culori. Astfel, dacă în direcția adîncimii spirituale și în comparație cu gîndirea filosofică, poezia pierdea orice funcțiune, ea putea cîștiga una mărginindu-se la rolul de a delecta spiritul, liberîndu-l din constrîngerile cugetării serioase. «Poezia este repausul inteligenții» spunea Maiorescu, a cărui doctrină primise de altfel în sine și destule elemente din idealismul romantic. Multă lume gîndește încă astfel.

Mai există însă și un alt chip de a soluționa conflictul dintre filosofie și poezie. Dacă poezia dispare pentru că nu poate fi destul de filosofică, să sporim conținutul ei speculativ. Astfel a luat naștere, în a doua jumătate a veacului trecut, așa-numita «poezie filosofică», despre care ne vom ocupa mai tîrziu. Într-acestea,

---

[1] Ideea dispariției artei pare a fi neliniștit și pe Th. Gautier, v. în *Histoire du Romantisme* ⟨*Istoria Romantismului*⟩, observația : «Spiritul în prada altor preocupări și orientat către cercetările științifice și istorice, s-a deturnat de la poezie» (pag. 58). Rîndurile acestea sunt scrise în 1868.

[2] Th. Gautier, *op. cit.*, Bibl. Charpentier, pag. 327. V. asupra poziției lui Gautier studiul recent al lui W. M. Gatz, *Die Theorie der «l'art pour l'art» und Th. Gautier* ⟨*Teoria «artei pentru artă» și Th. Gautier*⟩, în *Zeitschrift F. Aesth.*, XXIX, Bd., 2 Heft, pag. 116 și urm.

scriitorii naturaliști și, în primul rînd Zola, teoreticianul cel mai ascultat al curentului, socotesc că dacă literatura, prin vechile ei mijloace imaginative, rămîne inferioară, ea nu poate face altceva decît să urmeze noile căi ale științei. Programul foarte răspicat al lui Zola se ridică deci împotriva «scriitorilor idealiști, care se sprijină pe irațional și pe supranatural și al căror elan este urmat de fiecare dată de o prăvălire în haosul metafizic» [1]. Totuși Zola nu preconizează renunțarea la orice veleități de cunoaștere, ci numai la aceea care nu este condusă de prescripțiile metodei experimentale, ale cărei aplicații pot deveni atît de rodnice pentru romanul modern. În lături deci cu «nebuniile poeților și ale filosofilor». Romanul naturalist nu poate fi decît o contribuție la cunoașterea omului în spiritul metodei experimentale stipulate de Claude Bernard. Ar fi fost de mirare dacă Zola n-ar fi luat în considerare forma artistică, singurul element care mai putea diferenția poezia. «Părerea mea foarte limpede, scrie însă Zola, este că se acordă astăzi o preponderență cu totul exagerată formei.» Ce mai poate rămînea atunci propriu creației literare, pe care parcă nimic nu o mai deosebește de cunoștința teoretică ? Zola revine în acest punct la vechea idee a poeziei ca preparație a cugetării teoretice, indicînd romancierilor rolul de a formula ipotezele, pe care savanții urmează să le verifice. Noutatea poziției lui Zola stă numai în faptul că pe cînd un Vico sau Hegel socoteau rolul poeziei încheiat, îndată ce gîndirea filosofică se dovedea mai operantă în direcția cunoașterii lumii, romancierul francez crede că funcțiunea teoretică anticipatoare a literaturii este permanentă și poate aduce necontenit servicii noi. În tot cazul, nimeni mai mult ca Zola nu s-a decis la atîtea sacrificii în paguba caracterelor originale ale creației poetice, pentru a-i asigura o existență devenită precară.

În sfîrșit, ar mai exista și un al treilea chip de a salva poezia în mijlocul progreselor generale ale rațiunii, și

---

[1] E. Zola, *Le roman expérimental* ⟨*Romanul experimental*⟩, Bibl. Charpentier, pag. 29. Asupra acestora v. lucrarea lui R. König, *Die naturalistische Aesthetik in Frankreich und ihre Auflösung* ⟨*Estetica naturalistă în Franța și dizolvarea ei*⟩.

anume reapropierea ei de vechile izvoare ale oricărei inspirații poetice, adică de legendă și mit. Nietzsche și Wagner au reprezentat la vremea lor acest punct de vedere. Dar pentru că expunerea acestuia cere evocarea unei perspective istorice deosebite, ne-o rezervăm pentru un capitol ulterior, cu atît mai mult cu cît problema raportului dintre poezie și filosofie nu se găsește modificată prin contribuția acestei poziții noi.

Revenind deci la prevestirea dispariției artei prin progresele rațiunii filosofice, trebuie să spunem că rareori o prevestire funestă s-a realizat mai puțin. A doua jumătate a veacului al XIX-lea a asistat la lichidarea hegelianismului ca sistem de explicație integrală a lumii, dar nu la moartea poeziei. N-a fost nevoie pînă la urmă nici de apropierea literaturii de tipul științei, pe care o preconiza naturalismul, nici de formula «poeziei filosofice», pe care un Sully Prudhomme sau un J.-M. Guyau căutau s-o impună din necesități de același ordin. Atacată în principiul ei sau adulterată cu modalități eterogene ale sufletului, «romanul experimental» sau «poezia filosofică» s-au dovedit formule bastarde și artificiale, care n-au putut depăși actualitatea unui curent. Nici programul «artei pentru artă» n-a avut o soartă mai bună. Experiența ideilor estetice în ultimul veac ne-a dovedit cel puțin că poezia n-are nevoie să se salveze nici prin amputarea semnificației ei mai înalte, nici prin organizarea acesteia în forme care ating gravitatea științei sau filosofiei. Valoarea filosofică a poeziei este un efect care se obține fără nici o încordare pedantă. În cel mai simplu cîntec de Goethe se luminează o înțelegere a lumii care o contaminează și fructifică pe a noastră. Nu este nevoie de dezvoltări didactice și retorice, pentru ca valoarea filosofică a poeziei să crească ; după cum filosofia n-are nevoie de mijloacele particulare ale poeziei, pentru ca întruchipările ei cele mai înalte să dobîndească acea calitate de viziune armonică și individuală pe care o recunoaștem operelor de artă. Înrudirea dintre filosofie și poezie nu este un efect al identității lor de conținut, ci al unui elan către totalitate și necondiționat care le străbate deopotrivă. Am spune

că ele nu se ating prin coroanele lor în aer, ci prin rădăcinile lor în pămînt.

Așa fiind, nici poezia nici filosofia n-au nevoie să-și justifice una față de alta existența. Justificarea aceasta nu era necesară decît romantismului care, pornind de la conceptul unei poezii cu conținut filosofic, trebuia în chip firesc să ajungă la îndoială cu privire la valoarea funcțiunilor ei, în comparație cu acele mai adecuate ale filosofiei propriu-zise. Necesitatea acestei justificări încetează pentru punctul nostru de vedere, care afirmă unitatea latentă a filosofiei cu poezia, ca unele care cresc în aceleași rădăcini și urmează aceluiași elan. Deopotriva lor existență n-are nevoie să se legitimeze, după cum nici pentru misticul panteist, floarea, ființa umană și piatra n-au nevoie să-și producă motivele egalei lor îndreptățiri la existență, deși Dumnezeu este prezent în fiecare din ele. Nici floarea nu face inutilă piatra, nici filosofia nu dispensează poezia și nici nu cere sacrificiul felului ei original de a fi. Forme înrudite, dar originale, ele există în permanentă simultaneitate și atingîndu-se în absolut, fără să se determine temporal nici una din ele nu este obligată să deplaseze și să înlocuiască pe cealaltă.

2
Poezie şi mitologie

Am arătat că întoarcerea către mituri este o altă cale apărută modernilor pentru salvarea poeziei din amenințarea pe care o aduce cu sine dezvoltarea filosofiei, ca un mijloc mai propriu de exprimare a conținutului ei spiritual. Dacă, după cum Vico stabilise încă din veacul al XVIII-lea, este adevărat că forma cea mai autentică a poeziei trebuie căutată printre produsele mitologice ale unei fantazii anterioare rațiunii, concluzia care se impune este că numai revenirea la materia miturilor şi la starea de spirit care le susţine poate asigura poeziei un viitor. Încheierea aceasta a fost trasă cu multă energie de către esteticienii romantici, mai înainte ca printr-un Wagner şi Nietzsche să devină una din afirmaţiile mai des reluate ale poeticii moderne, deşi nu totdeauna cei care o fac cunosc tradiţia pe care o continuă şi cadrul în care se înscrie părerea lor.

Despre valoarea poetică a miturilor s-a scris mult în timpul romantismului german. Este însă greu de spus cărui autor romantic i-a apărut mai întîi ideea, pentru

că o vedem formulată de mai mulţi dintre aceştia şi aproape în acelaşi timp. Astfel, revista *Athenaeum* (1789), primul organ al romantismului german şi oarecum manifestul lui, conţine un *Discurs asupra mitologiei*, datorat penei cu atîtea iniţiative a lui Fr. Schlegel :

«Lipseşte poeziei noastre — notează Fr. Schlegel — un punct central, deopotrivă cu ceea ce era mitologia pentru cei vechi. Lucrul esenţial prin care poezia modernă stă mai prejos de cea veche se poate concentra în observaţia că ne lipseşte o mitologie. Adaug însă că suntem aproape de momentul în care vom dobîndi una sau, mai degrabă, că a venit timpul să colaborăm serios pentru a o obţine.» [1]

Dacă însă mitologiile cunoscute au fost produsul tinerei fantezii a popoarelor vechi, noua mitologie preconizată şi aşteptată nu poate fi decît rezultatul acelei adînciri moderne a spiritului filosofic, care se găsea în curs. Era, în adevăr, o idee a timpului, pe care Fr. Schiller o exprimă în consideraţiile sale asupra *Poeziei naive şi sentimentale*, că vremea noastră poate atinge din nou, tocmai prin progresele civilizaţiei, stările de armonie ale primitivităţii. Astfel, dacă acea împăcare a omului cu natura, care se exprimă în poezia celor vechi, nu mai este posibilă astăzi, ea poate fi totuşi recucerită, îndată ce o cultură mai adîncă ar obţine din nou armonia raţiunii cu înclinaţia în om. Armonia la începutul şi la sfîrşitul civilizaţiei sunt cele două termene între care se desfăşoară procesul dialectic al poeziei. Tot astfel, Fr. Schlegel întrevede acum posibilitatea unei noi mitologii, deşi nu a uneia izvorîtă din fantezia naivă a omului vechi, ci din acea adîncire spirituală, pe care credea a o putea recunoaşte în epoca sa : «Die neue Mythologie muss aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden ; es muss das künstlichste aller Kunstwerke sein.» < «Noua mitologie trebuie recreată

[1] Fr. Schlegel, *Rede über die Mythologie* ⟨*Cuvîntare despre mitologie*⟩, în *«Athenaeum», eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel*, Berlin, 1798, neu herausgegeben von Fritz Baader, 1905, pag. 185.

din străfundurile spiritului ; ea trebuie să fie cea mai construită dintre toate operele de artă.»>

Semnul renaşterii prevestite îl întrevede Schlegel în fenomenul contemporan al idealismului filosofic, prin tot ceea ce însemna el ca răscolire a spiritualităţii omului. Dar idealismul trebuia să determine o nouă mitologie şi prin toate acele concretizări care sunt de aşteptat de la el. Căci după noua doctrină a idealismului, caracterul predominant al spiritului este tocmai facultatea lui de a se determina pe sine însuşi în forma unor reprezentări concrete. Spiritul trebuie deci să iasă din sine pentru a rămîne ceea ce este, şi îndrumarea idealistă, recunoscînd şi solicitînd acest caracter, poate deveni ocazia unor noi concretizări mitologice [1]. Fr. Schlegel se opreşte însă de a ne arăta în ce poate consta noua mitologie. Recomandaţiile sale se mărginesc la programul unei «reînvieri a miturilor antice în spiritul nou al filosofiei» şi cel mult la redescoperirea unora dintre mitologiile mai puţin cunoscute pînă atunci, printre care — împrejurare destul de curioasă — nu este amintită acea germană, ci numai unele din vechile mitologii ale Orientului, de pildă cea indică.

În anul în care apare revista *Athenaeum*, August Wilhelm Schlegel, fratele lui Frederic, ţine la Jena prelegerile sale despre *Teoria filosofică a artei*. Aceste prelegeri sunt reluate de A. W. Schlegel între 1802 şi 1804 la Berlin, şi manuscrisul lor, păstrat multă vreme în Biblioteca din Dresda, este publicat abia în 1884, de către Iacob Minor. Prelegerile din Jena au văzut lumina tiparului încă mai tîrziu, căci păstrate în notele manuscrise ale lui Fr. Ast, copiate cîţiva ani după aceea de K. Chr. Fr. Krause, ele n-au fost publicate decît în 1911, prin grijile lui August Wünsche. La acest text trebuie să ne referim pentru a fixa ambianţa spirituală a momentului din 1798. A. W. Schlegel rămîne la vechea idee a lui Vico, atunci cînd defineşte mitul drept «poezia pri-

---

[1] Temelia idealistă a doctrinei fraţilor Schlegel o pune de mai multe ori în lumină, în cursul scrierii sale, R. Haym, *Die romantische Schule* ⟨*Şcoala romantică*⟩, 1870.

mitivă a genului uman»[1]. Mitul este opera unei antropomorfizări a forțelor naturii, dar a uneia inconștiente și care este totdeauna produsul fantaziei unui întreg popor, niciodată a unui singur individ. Mitul nu trebuie apoi confundat cu alegoria, care nu este decît sensibilizarea intenționată și reflexivă a unui concept. Mitul este totdeauna o imagine a fantaziei, prin urmare un produs anterior conceptului. Greșesc deci comentatorii care caută alegorii în Homer, căci caracterul poemelor lui este simbolic, nu alegoric : personajele sale sunt întreguri intuitive, văzute de fantazie, iar nu idei îmbrăcate în haină sensibilă. Tot astfel, mitul trebuie considerat ca o vedere asupra naturii și lumii aparținînd unei națiuni întregi și, ca atare, încercările unor artiști individuali, ca Milton și Klopstock, de a crea o mitologie prin singurele lor puteri, nu poate rămîne decît caducă. False, după spiritul lor, sunt încercările unui Milton și Klopstock de a crea noi mitologii pe temeiul Scripturilor și prin aceea că divinitatea, care este infinită, nu poate fi reprezentată executînd acțiuni mărginite[2]. A. W. Schlegel reia astfel în ce privește materia legendară creștină principiul clasicilor francezi, cel puțin al unora din ei, de pildă al lui Boileau care, în cîntul al III-lea al *Artei poetice*, interzicea întrebuințarea poetică a religiei creștine :

«De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

---

[1] A. W. Schlegel, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* ⟨*Prelegeri de teoria filosofică a artei*⟩, 1798, hgb. von August Wünsche, Leipzig, 1911, pag. 98 și urm. Prelegerile ținute la Berlin au fost publicate de I. Minor în colecția *Deutsche Literaturdenkmäler des 18 und 19 Jahrhunderts* ⟨*Monumente ale literaturii germane în sec. 18 și 19*⟩, 3 vol., 1884.

[2] A. W. Schlegel, *op. cit.*, pag. 111. Restricții cu privire la valoarea eposului lui Klopstock *(Messias)* exprimă o dată și Fr. Schlegel, *Literatur*, 1803, publicat mai întîi în revista *Europa*, apoi în vol. *A. W. und F. Schlegel* în *Auswahl*, herausgegeben von O. Walzel, în colecția «Deutsche National-Literatur», 143, Bd., pag. 299.

Et, fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.» [1]

Ideile timpului asupra importanței poetice a mitologiei se găseau în acest punct, cînd le vedem intrînd cu un rol de seamă în sistemul filosofic al lui Schelling. Este adevărat că viitorul autor al *Sistemului idealismului transcendental* manifestase, deopotrivă cu toți camarazii săi din generația romantică, o vie preocupare pentru problema miturilor încă din anii tinereții sale, petrecuți la Seminarul teologic din Tübingen[2]. Militarea literatorilor nu va fi fost însă inutilă pentru a decide pe filosoful care dădea expresia sistematică cea mai completă a doctrinei romantice, să rezerve mitologiei un loc ca acela pe care îl ocupă în mai multe din operele sale. Astfel, în *Sistemul idealismului transcendental* Schelling reia și el o idee a lui Vico, pe care o completează, atunci cînd afirmă că :

«după cum filosofia a fost născută și hrănită în copilăria științei de către poezie... tot astfel, după desăvîrșirea ei... filosofia se va revărsa din nou în oceanul poeziei, din care a iesit altă dată».

Etapa mijlocie între acest început și acest sfîrșit ar fi o nouă mitologie, pe care o preconizează întocmai ca Fr. Schlegel, deși n-o crede posibilă decît prin concursul împrejurărilor istorice [3]. Cine vrea să urmărească însă teoria mitologică a lui Schelling în toată semnificația ei pentru estetică, nu trebuie să se mărginească la *Sistemul idealismului transcendental* (1800) și nici la scrierea mai tîrzie despre *Filosofia mitologiei și a revelației* (1842) unde problema este privită în semnificația ei re-

---

[1] «Dar marilor mistere din gîndul creștinesc
Podoabele frivole nu li se potrivesc.
. . . .
Dar voi cu născocirea atît de vinovată
Schimbați într-o poveste credința-adevărată.»
(Boileau, *Arta poetică*. În românește de Ionel Marinescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, col. «Biblioteca pentru toți», 1957, pag. 62).

[2] Cf. R. Haym, *Die romantische Schule* ‹*Școala romantică*›, 1870, 4 Aufl., 1920, pag. 710.

[3] Cit. ap. R. Haym, *op. cit.*, pag. 709—710.

ligioasă, ci la prelegerile despre *Filosofia artei* (publicate postum abia în 1859).

Am arătat și altă dată că, pentru Schelling, arta este reprezentarea lucrurilor în aspectul lor absolut, adică a lucrurilor ca Idei. Reprezentările artei înfățișează deci o fuziune între general și particular, a căror expresie reală sunt zeii. «Zeii, scrie Schelling, sunt ideile privite ca reale». Și ceva mai sus : «Ceea ce sunt ideile pentru filosofie, sunt pentru artă zeii» [1]. Mitologia este deci adevărata materie a artei și condiția ei permanentă. Totuși miturile poetice nu trebuiesc înțelese ca niște alegorii. De acord cu A. W. Schlegel, ale cărui păreri le-am redat mai sus, Schelling socotește că ele se cuvin a fi înțelese ca simboluri, adică drept sinteze ale generalului cu particularul, în timp ce alegoriile sunt numai acele întocmiri în care particularul nu cuprinde acest general, ci numai îl semnifică. Fără îndoială, miturile poetice pot fi și ele alegorizate. Comentatorii lui Homer, de pildă, s-au complăcut adeseori să extragă semnificația alegorică a miturilor sale, fără să ne spună însă că, în felul acesta, ei separau o semnificație de aparența cu care în realitate întocmește o unitate indisolubilă.

Făcînd din mitologie materia și terenul oricărei poezii, s-ar părea că Schelling gîndește întocmai ca mulți dintre poeții și teoreticienii poeziei apăruți o dată cu Renașterea. Și fără îndoială că mai multe secole de poezie, construită pe temelia umanismului și a programului său de imitație a anticilor, nu va fi fost fără consecințe pentru fixarea concepției lui Schelling. Totuși, noțiunea mitologiei devine pentru el destul de largă pentru a-l face să treacă printre poeții mitici și pe un Shakespeare, Cervantes sau Goethe ; după cum printre figurile mitologice aflăm că pot fi numărate caractere ca Don Quijotte, Regele Lear și Falstaff. Extinderea cadrului mitologic îl face apoi apt de a cuprinde și ciclul legendelor creștine, interzise nu numai de clasicul Boileau, dar și de emulul romantic A. W. Schlegel. Grija

---

[1] Schelling, *Philosophie der Kunst* (mai întîi ca prelegeri la Jena și Würzburg, 1802—1803, 1804—1805). în *Werke*, hgb. von Otto Weiss, III, Bd., pag. 39, 40.

teoreticianului trebuie numai să distingă între spiritul felurit al mitologiei păgîne și creștine :

«Materia mitologiei grecești — scrie Schelling — era intuiția generală a universului ca natură, în timp ce materia mitologiei creștine este intuiția lui generală ca istorie, ca o lume a providenței. Aceasta este răscrucea propriu-zisă a religiei și poeziei antice și moderne. Lumea nouă începe îndată ce omul se desprinde din natură ; un moment în care, neavînd încă o altă patrie, se simte părăsit. Cînd un astfel de sentiment pune stăpînire pe un întreg neam de oameni, aceștia se îndreaptă... către o lume ideală, în care încearcă să se împămîntenească.» [1]

Deosebirea făcută de Schiller între poezia naivă și sentimentală, ca o poezie a naturii sau a idealului, revine astfel, după spiritul ei, și sub pana lui Schelling, deși de data aceasta, răspunzător de contrastul semnalat este duhul felurit al celor două mitologii. Dacă însă lumea antică este natură și, ca atare, unitate a finitului, pe cînd lumea creștină, ca realitate morală, presupune opoziția acestor două elemente, se înțelege că numai mitologia veche prezintă un caracter net simbolic, pe cînd cea creștină va manifesta tendințe către alegorie. Zeii antici alcătuiau o întrupare atît de desăvîrșită a infinitului în mărginit, încît năzuința de a ieși din condiția lor, atît de asemănătoare cu a omului, nu-i neliniștea niciodată. Cu totul altfel ni se prezintă încarnarea umană a divinului în mitul lui Isus :

«Christos se coboară în mijlocul josniciei umane — scrie Schelling — și se învestește ca sclav, pentru a suferi și pentru a nimici mărginirea în exemplul său. Aci nu e vorba de o îndumnezeire a umanității, ca în mitologia greacă, ci de o umanizare a divinității, făcută cu intenția de a împăca mărginitul cu Dumnezeul infinit din care s-a desprins.» [2]

Construită pe această bază, întreaga poezie creștină va fi străbătută de o mare neliniște, de o neistovită aspirație de a evada din granițele strîmte ale sensibilului și, în același timp, de tendința alegorizantă către semnificații atît de înalte, încît granițele materiale nu le mai pot cuprinde. Fr. Schlegel observase și el altă dată în

---

[1] Schelling, *op. cit.*, pag. 75.
[2] *Ibid.*

caracterul poeziei moderne tendința către alegorie. «Supremul, spunea el, tocmai fiindcă este inefabil, nu poate fi exprimat decît alegoric»[1]. Prin Schlegel și prin Schelling trece așadar filonul care conduce în cele din urmă la teoria despre conținutul infinit, cu neputință de a fi cuprins de limitele sensibilității, în care Hegel vedea caracterul artei romantice.

Sămînța azvîrlită de primii romantici a dat o recoltă nespus de bogată. Cercetările în legătură cu valoarea și viața miturilor devin una din temele de căpetenie ale științei romantice. Astfel, un Görres, care întreprinde studiul miturilor în lumea asiatică, ajunge la ideea că Dumnezeu se manifestă deopotrivă în natură ca și în miturile popoarelor care stau mai aproape de ea. Cine se pricepe, așadar, să descifreze simbolismul naturii, îl regăsește identic în miturile vechilor popoare. Atît de adîncă deveni ideea coincidenței dintre mituri și tainele naturii, încît un naturalist ca Steffens, deși socotește că metodele cercetării exacte în științe nu trebuiesc nicidecum părăsite în favoarea simplelor deducții mitologice, crede a putea adăuga că odată aceste metode aplicate, savantul poate să susție rezultatele sale și pe calea verificării lor în mituri[2]. Desigur, acest conținut plin de revelații îl găsesc romanticii în mitologiile asiatice, mai degrabă decît în acea greco-romană, prea luminoasă și raționalistă pentru gustul timpului. De altfel, un cercetător ca Creuzer, autorul renumitei *Symbolik und Mythologie der alten Völker* ⟨*Simbolismul și mitologia popoarelor vechi*⟩ (4 vol., 1910—1912), încearcă a dovedi cum mitologia greacă derivă din cea orientală, nu însă fără a stîrni împotrivirea cu atîtea mijloace polemice a lui J. H. Voss[3]. Într-acestea, vechea mitologie germanică începe să se impună, de asemeni, atenției contemporane. Arnim, care împreună cu Brentano dăduse între 1806 și 1808 culegerea folcloristică *Das Knaben Wunderhorn* ⟨*Cornul fermecat al băiatului*⟩, îndrăznește

---

[1] Cf. R. Haym, *op. cit.*, pag. 753.

[2] Cf. Richarda Huch, *Die Romantik*, II, *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, ⟨*Romantismul*, II, *Răspîndirea și declinul romantismului*⟩, 6. u. 7. Aufl., 1920, pag. 76.

[3] R. Huch, *op. cit.*, pag. 326 și urm.

odată ipoteza că Nibelungii ar putea deveni, pentru germani, ceea ce au fost eposurile homerice pentru greci. O ipoteză rău primită deocamdată, încît Voss nu se sfieşte să observe că a pune alături cele două creaţii epice este «ca şi cum ai compara o cocină de porci cu un palat» [1]. Dar o ipoteză nu mai puţin profetică, de vreme ce ea conţine tot programul viitor al lui R. Wagner.

Contribuţia romantică a fost necesară pentru a fixa ideile lui Richard Wagner. Ea n-a fost însă suficientă. O influenţă nouă, pornită din scrierile în care L. Feuerbach propunea explicaţia antropologică a religiilor, a trebuit să i se adauge. Autobiografia lui Wagner ne spune lămurit ce rol au avut teoriile lui Feuerbach în formaţia lui intelectuală, mai înainte ca descoperirea sistemului lui Schopenhauer să-i fi îndrumat gîndirea pe alte făgaşuri. Wagner citeşte *Lumea ca voinţă şi reprezentare* abia în 1854 [2]. În 1851, cînd redactează *Opera şi drama*, textul principal pentru problema noastră, înrîurirea lui Feuerbach nu poate fi anulată cu totul, deoarece Wagner întreprinsese cu mai multă insistenţă studiul operelor acestuia în cursul anului 1849. O preocupare care de altfel, după propria mărturie a marelui compozitor, ajunge curînd să slăbească [3]. Oricare ar fi rămas însă pînă la urmă atitudinea lui faţă de Feuerbach, este sigur că încercarea lui de a explica miturile prin cauze provenind din împrejurările de viaţă şi structura mintală a omului păstrează ca un ecou din antropologismul lui Feuerbach. Romanticii primului ceas nu se aşezau pe acest teren şi nu foloseau această metodă. Abia dacă la A. W. Schlegel întîmpinăm un accent antropologic, atunci cînd explică miturile printr-o «umanizare a forţelor naturale». Pentru Schelling însă mitul este un produs al dialecticii interne a spiritului, independent de condiţionările lui psihologice şi istorice.

Astfel gîndeşte Wagner. Dezvoltările sale pornesc de la constatarea că marea varietate a fenomenelor na-

---

[1] R. Huch, *op. cit.*, pag. 328.

[2] R. Wagner, *Ma Vie ⟨Viaţa mea⟩*, tr. fr., vol. III, pag. 99.

[3] R. Wagner, *op. cit.*, vol. III, pag. 336—338.

turale trebuie să fi umplut de nelinişte pe omul primitiv. Pentru a învinge această nelinişte, el caută să cuprindă cu mintea conexiunea fenomenelor, atribuindu-le unor cauze pe care fantezia sa le închipuie ca nişte fiinţe deopotrivă cu sine. În această împrejurare trebuie căutată originea miturilor şi a artei. Istoria miturilor decurge paralel cu a poeziei şi în acest larg domeniu distinge Wagner două mari varietăţi : păgînă şi creştină. Mitul creştin a apărut în momentul în care omul, resimţind contrastul dintre rigoarea statului şi a legilor şi aspiraţia sa către libertatea individuală, a înţeles că satisfacţia acesteia din urmă nu poate fi obţinută decît prin nimicirea celor dintîi. Acesta ar fi înţelesul mitului lui Christos :

«Mitul creştin — scrie Wagner — s-a încorporat într-o fiinţă umană individuală, care, păcătuind împotriva legii şi a statului, a suferit o moarte de martir, dar care, supunîndu-se pedepsei, a justificat legea şi statul ca nişte necesităţi externe, deşi, primind de bunăvoie moartea, le-a anulat în favoarea unei nevoi interne de liberare individuală, prin mîntuire în Dumnezeu» [1].

În drama grecească, întemeiată pe miturile respective, mişcarea generală creşte furtunos pînă la catastrofa finală, în timp ce în drama creştină ea descreşte şi se potoleşte în dezgust de viaţă şi în acea aspiraţie către moarte, în care Wagner întrevede sugestia poetică de căpetenie a creştinismului. De altfel, numai muzica poate reda cu adevărat această stingere şi liberare prin moarte, care derivă din esenţa creştinismului. Unele pagini din *Tristan* pot fi înţelese ca o aplicare a acestei teorii.

Continuînd să urmărească dezvoltarea poeziei, Wagner ajunge să constate decadenţa în care a intrat, la un moment dat, vechea poezie dramatică bazată pe mituri. Îndată ce inteligenţa reflexivă a început să predomine, fenomenele naturale nu s-au mai înfăţişat fanteziei ca nişte conexiuni unitare. Inteligenţa reflexivă descompune întregurile în elemente. Ştiinţa «anatomică» mo-

---

[1] R. Wagner, *Oper und Drama* ⟨*Operă şi dramă*⟩, «Deutsche Bibliothek», pag. 176.

dernă înaintează pe căi cu totul opuse vechii poezii a popoarelor și ajunge, în cele din urmă, să denunțe miturile lor ca pe niște simple superstiții copilărești, demne în toate privințele a fi abandonate. Expresia artistică a acestor noi condiții este romanul modern. În timp ce drama mitică înfățișa pe om ca o unitate care se dezvoltă organic din propriile lui temelii, romanul îl evocă în dependența lui de mediu (o aluzie la realismul unora dintre scriitorii contemporani). Romanul îndrumează deci poezia către politică și jurnalism și, în chipul acesta, îi pregătește moartea. Salvarea nu poate veni decît de la reîntoarcerea la mituri. Nu însă către miturile creștinismului, pe care Wagner le învinuiește de a fi dezrădăcinat popoarele moderne din terenul natural al intuițiilor lor despre lume. Preferința lui Wagner este evidentă cînd amintește de miturile popoarelor germanice care, întocmai ca cele grecești, dezvoltă din intuiții ale naturii figurile zeilor și eroilor săi. În tot cazul, într-o inspirație poetică sprijinită pe mituri întrevede Wagner posibilitatea unei restaurații a poeziei în epoca noastră.

Relațiile intelectuale dintre Wagner și Nietzsche au fost adeseori expuse. Cum însă dezvoltarea modernă a problemei miturilor n-a format niciodată, după cîte știm, obiectul unei cercetări speciale, felul în care teoria miturilor s-a transformat în trecerea de la marele compozitor și poet la apologistul lui, a rămas neprecizat. Chiar o monografie atît de completă ca acea a lui Ch. Andler nu ne spune nimic în această privință, cum de altfel nu amintește nici lunga filiație romantică la capătul căreia se găsește teoria nietzscheană a mitului. Totuși, cînd spre sfîrșitul *Nașterii tragediei,* se dau unele dezvoltări ideii despre importanța mitului tragic, autorul exprimă păreri care își au strămoșii lor. Faptul că Nietzsche proclama mai cu seamă izvoarele antice ale gîndirii sale, a făcut cercetarea mai puțin atentă la motivele ei romantice. Interesul expunerii întreprinse pînă acum stă deci și în punerea în lumină a fundamentului romantic pe care autorul *Nașterii tragediei* își construiește teoria sa.

Continuînd pe romantici și pe Wagner, Fr. Nietzsche dă totuși problemei o orientare personală, asupra căreia se cuvine a fi lămuriți. Trebuie astfel arătat că încă pentru un Wagner, mitul avea o valoare epistemologică. Dezvoltînd o vedere a lui Vico, a cărei vitalitate nu slăbise de-a lungul prelucrării ei romantice, mitul este și pentru Wagner, în primul rînd, cunoaștere, o intuiție asupra lumii și vieții, care trebuie cîntărită după conținutul ei de adevăr. Numai judecînd astfel putea Schelling să afirme că mitul este veriga de legătură dintre filosofie și poezie. Finalitatea epistemologică a artei, scopurile ei de cunoaștere, era o idee foarte tenace. Nici romanticii, nici Wagner n-au reușit s-o înfrîngă. Abia Nietzsche izbutește să depășească această veche și durabilă tradiție. Pentru el arta este o funcțiune a vieții, nu a cunoașterii. Oamenii creează artistic pentru a se ajuta să trăiască, nu pentru a pătrunde mai adînc în adevărul lucrurilor sau pentru a cuprinde intuitiv legăturile dintre ele. Teoriile lui Nietzsche asupra mitului tragic nu sunt decît o aplicare a acestor principii mai generale. În adevăr, ne spune Nietzsche, cînd grecii au luat cunoștință, cu ocazia experiențelor dionisiace, de fragilitatea principiului individuației, de ușurința cu care mărginita formă individuală se poate desface pentru a intra în marea și furtunoasa unitate a vieții, ei au găsit mijlocul de a se salva prin contemplația apolinică a unei lumi de forme liniștite. Tragedia greacă este produsul acestei sublimări a groazei de viață în încîntare pentru aparențele ei. «Mitul tragic nu poate fi înțeles decît ca o transformare imaginativă *(Verbildlichung)* a înțelepciunii dionisiace prin mijloace apolinice de artă»[1]. Mitul conține în sine aspirația de a te dărui aparenței și pe aceea de a o depăși prin pierderea în unitatea nediferențiată a vieții. După cum ascultînd o disonanță muzicală dorim s-o auzim și, în același timp, năzuim dincolo de ea, către armonia perfectă, tot astfel soarta tragică a eroului mitic ne reține cu plăcerea pen-

---

[1] Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* ⟨*Nașterea tragediei*⟩. 1870—1871 in *Nietzsche's Werke*, Taschen-Ausgabe, vol. I, pag. 187.

tru aparențele ei, în care se amestecă senzația dureroasă, dar și voluptatea profundă a presentimentului unei vieți mai largi, în care aceea mărginită a eroului urmează să se desfacă și să se risipească. Dacă, în sfîrșit, Nietzsche dorește o restaurare a miturilor, împrejurarea se explică prin nevoia de a produce restabilirea acelui sentiment metafizic al vieții, fără de care nu numai poezia unei epoci, dar întreaga ei cultură, ajung a fi lipsite de orice forță creatoare și de orice unitate. Moștenirea raționalistă a socratismului a dus pretutindeni, în civilizația noastră, la acest rezultat. Anarhia fantaziei artistice și a culturii moderne în genere, deschise tuturor influențelor și lipsite de orice originalitate, nu este decît efectul final al dezrădăcinării metafizice a omului și a fenomenului corelativ al dispariției oricărui mit. De aceea Nietzsche salută ca un semn prevestitor de bine, nu numai pentru poezia țării lui, dar și pentru întreaga ei cultură, restaurarea miturilor tragice prin noua dramă a lui Wagner :

«Nimeni să nu creadă — scrie Nietzsche — că spiritul german și-a pierdut pe veci patria sa mitică, atît timp cît mai înțelege limpede glasul păsărilor care îi povestesc de acea patrie. Într-o zi se va trezi, după lungul lui somn, în toată prospețimea dimineții, și atunci va ucide balaurii, va nimici piticii vicleni și va deștepta pe Brunhilda. Lancea lui Wotan însăși nu va putea să-i închidă drumul.»[1]

Există poate unele șovăiri în concepția lui Nietzsche. Amintiri din înțelegerea mitului ca o formă a cunoașterii se amestecă și în scrisul său, ca de pildă atunci cînd îl definește drept o «imagine concentrată a lumii» sau ca o «abreviatură a fenomenelor». În mod general însă, și reliefînd mai cu seamă ceea ce este nou în concepția sa, se poate spune că o dată cu Nietzsche se produce o dezintelectualizare a mitului, înțeles acum ca terenul fecund al artei și culturii, ca o putere a vieții și creației. Aceasta nu înseamnă însă că o dată cu noua concepție, foarte răspîndită printre poeții și gînditorii contemporani, mitul a pierdut vechiul său rol de a mijloci între

[1] Fr. Nietzsche, *op. cit.*, pag. 202.

filosofie și poezie. Se poate chiar spune că acest rol a fost abia acum mai bine înțeles și mai adînc întemeiat. Căci atîta vreme cît miturile nu erau concepute decît ca reprezentarea simbolică sau alegorică a unor adevăruri, nu se vedea de ce expresia directă și mai adecuată a acestora din urmă, așa cum ne-o oferă filosofia însăși, n-ar lua locul vechii fantazii mitice, facultate întrecută și demnă de a fi eliminată. Față de acest mod de a gîndi care se impunea unui Hegel, Nietzsche ne arată că mitul nu este o formă mai veche a spiritului omenesc, ci una a cărui valoare rămîne permanentă. El este terenul din care puterea de creație a vieții își trage necontenit seva. Pe de altă parte, după noua teorie, ceea ce mitul implică nu sunt *idei*, ci *trăiri* metafizice. În adîncul lui se cuvin a se recunoaște nu concepții ale rațiunii, ci experiențe ale subconștientului metafizic. Pentru Nietzsche, mitul ne pune în contact cu substratul metafizic al realității, chiar dacă el nu poate fi tradus în idei clare despre firea fenomenelor și a legăturilor dintre ele. Implicațiile filosofice ale mitului sunt astfel cu atît mai adînci, cu cît au mai puțină nevoie să se dezvolte în limpezi vederi intelectuale. Pentru scopurile acelei întrepătrunderi atît de intime între filosofie și poezie, încît nici una din ele n-are nevoie să-și asume modurile proprii ale celeilalte, felul în care înțelege Nietzsche rolul posibil al miturilor este deosebit de prețios și trebuie păstrat ca un cîștig al cercetării.

3
Poezia filosofică

Poezia filosofică a existat cu mult înaintea teoriei poeziei filosofice. Mult mai înainte ca speculaţia modernă să fi disputat poeziei un loc pe care declara a-l putea ocupa mai bine, poeţii au întregit viziuni de totalitate a lumii şi au găsit în fantazia lor un mijloc de a pătrunde în misterul lucrurilor şi al legăturilor dintre ele. Parmenide, Heraclit şi Pitagora au fost în acelaşi timp filosofi şi poeţi. Asociaţia aceasta s-a păstrat multă vreme, şi istoria gîndirii ne înfăţişează aproape în toate epocile cazuri în care cugetătorii au recurs la forma exprimării poetice. Se cuvine totuşi a face o deosebire între filosofii care au adoptat forma poetică şi poeţii care au filosofat. Oricine simte că Parmenide şi Sofocle nu aparţin aceleiaşi categorii. De altfel, pentru a delimita cu stricteţe domeniul poeziei filosofice, trebuie să ne impunem a nu confunda poezia filosofică cu ceea ce poate apărea ca reflecţie filosofică în cuprinsul oricărei poeme. Monologul lui Hamlet, care începe cu întrebarea : «A fi ori a nu fi ?», nu alcătuieşte o simplă pagină de meditaţie filosofică decît izolată din întregul care o conţine. Considerată în acest întreg,

ea ne apare ca un element de caracterizare a eroului, ca un mijloc de integrare a figurii sale psihologice. Tot astfel lungile dizertații asupra unor probleme ale gîndirii atribuite lui Settembrini și Naphta în romanul *Der Zauberberg* <*Muntele vrăjit*> al lui Thomas Mann, cu tot marele lor interes speculativ, nu sunt din punct de vedere literar decît mijloace care ajută evocarea mai completă și mai adîncită a caracterelor respective. Poetul se folosește de ele în calitatea sa de creator de viață. În domeniul lirismului, există de asemeni momente reflexive care îndeplinesc rolul de a întări și de a da perspectivă expresiei lirice a sentimentului. Astfel, cînd Eminescu, în *Scrisoarea I,* după ce evocă lumina lunii și farmecul ei, purcede la meditația care începe cu versul : «La-nceput pe cînd ființă nu era, nici neființă», cuprinsul gîndurilor interesează nu numai prin valoarea lor filosofică, dar și prin faptul că, asociat cu ele, sentimentul poetului urcă el însuși o treaptă, căpătînd o rezonanță mai vastă și un nimb august. Versurile acestea sunt citate adeseori pentru a ilustra așa-numita filosofie a lui Eminescu. Ele trebuiesc însă citite și reținute în ansamblul din care fac parte și în care îndeplinesc funcțiunea certă de adîncire a sentimentului liric.

Precizarea domeniului poeziei filosofice are însă nevoie și de alte limitări. Trebuie, în adevăr, limpede deosebit între intenția poetului de a comunica o idee și aceea care nu consideră ideea decît ca un resort al vieții emotive. Întocmai ca orice aspect al naturii sau al vieții interioare, ideile pot și ele să devină materialul creației poetice. Sunt poeți care cîntă iubirea, natura, sau moartea ; alții însă ideile lor despre iubire, moarte sau natură. Unii pornesc de la experiența acestor realități, alții de la reflecția cu privire la ele. Cine compară pe Heine și Verlaine cu Vigny și Leopardi are prilejul să deosebească între două atitudini poetice deosebite, dintre care una este *naivă* și cealaltă *reflexivă.* Față de aceștia din urmă, poeții filosofi, în sensul special care se poate da acestei categorii, sunt aceia care nu ajung să topească mediația reflecției în

imediatitatea sentimentului, ci păstrează reflecția ca reflecție, gîndind și îndoctrinînd, în loc să închipuie și să cînte. Noțiunea adevăratei poezii filosofice este astfel mai mult un concept negativ, rezultatul unei opriri a procesului poetic din desfășurarea lui către țintele care trebuie să-i rămînă proprii. S-ar putea spune că nu rămîn filosofi decît scriitorii care nu izbutesc să ajungă cu adevărat poeți.

Nu se poate face deci o mai mare greșeală decît a confunda între poemele care exprimă idei cu intenția deliberată de a îndoctrina și acelea care le sugerează, fără să le exprime, sau fără să le exprime în întregime. Aci apare însă marea deosebire dintre poemele didactice și cele simbolice. Din rîndul acelora fac parte, alături de amintitele poeme ale antichității grecești, *De rerum natura* <*Despre natura lucrurilor*> a lui Lucrețiu, *Das Ideal und das Leben* <*Idealul și viața*> sau *Die Künstler* <*Artiștii*> ale lui Schiller și unele mai noi ca *Le Bonheur* <*Fericirea*> și *La Justice* <*Justiția*> de Sully Prudhomme. În toate acestea este indiferent dacă poetul manifestă propriile lui idei, cum era cazul pentru presocratici sau dacă ei pornesc de la o doctrină constituită, așa cum făceau Lucrețiu sau Schiller, care turnau în formă poetică viziunea despre lume a lui Epicur sau Kant. În toate aceste împrejurări, important rămîne faptul că poetul nu înfățișează atît senzații și imagini, cît o materie de idei, pe care izbutește de altfel s-o însumeze uneori destul de adînc, încît să devină un eveniment puternic resimțit al subiectivității sale. Limitele prea înguste ale didacticismului filosofic sunt depășite atunci și inspirația poetului este restituită, dincolo de intenția lui, adevăratei trepte poetice. Uneori această materie de idei nu provine din sfera speculativă a metafizicii sau moralei, ci din aceea a științelor experimentale. Cînd, către sfîrșitul veacului trecut, J.-M. Guyau pleda pentru drepturile unei poezii științifice, el arăta cît are de cîștigat poezia din cuceririle astronomiei, ale fizicii sau biologiei [1].

[1] J.-M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* <*Problemele esteticii contemporane*>, pag. 123 și urm.

Creația poetică a secundat la Guyau teoria și astfel poeme ca *L'Analyse spectrale* <*Analiza spectrală*> sau *Les étoiles filantes* <*Stelele căzătoare*> sunt prelucrările lirice ale unui material furnizat de științe.

Un tip poetic cu totul felurit este acela în care conținutul de idei este latent și neformulat în întregime. Evident, atunci cînd considerăm pe *Faust* al lui Goethe sau pe *Cain* al lui Byron, întîmpinăm o mulțime de idei exprimate, maxime de mare profunzime care și-ar putea găsi locul și care și-l găsesc de fapt în numeroase tratate de etică sau metafizică. Totuși, oricine surprinde deosebirea dintre *Faust* și *De rerum natura*. Numai cel din urmă dintre acestea merită numele de «didactic», cu toate accentele autentic poetice pe care le cuprinde. Numai el intenționează comunicarea unei doctrine și n-are decît un conținut manifest de idei. *Faust* este însă, în primul rînd, prezentarea unui destin omenesc, din care se poate desprinde un sens general, capabil a fi convertit, printr-o acțiune posterioară contemplației, în formulare abstractă. Motivul lui *Faust* nu este ideologic, ci epic și dramatic. Înțelesul ideologic al acestui motiv trebuie abia refăcut din indicațiile textului și din dezvoltarea generală a acțiunii. Dacă operei lui Goethe, întocmai ca și aceleia a lui Lucrețiu, i s-a atribuit uneori calitatea de «poem filosofic», atributul acesta rezultă din motive cu totul felurite. Căci în timp ce despre *De rerum natura* se poate vorbi ca de *poemul unei filosofii*, în cazul lui *Faust* poate fi mai bine vorba despre *filosofia unei poeme*.

Clasicismul în veacul al XVIII-lea reprezintă, în domeniul care ne interesează, mai cu seamă tipul poemei filosofice didactice. Compoziții ca *Discours sur l'homme* ⟨*Discurs asupra omului*⟩, *Poème sur la loi naturelle* ⟨*Poem asupra legii naturale*⟩ și *Poème sur le désastre de Lisbonne* <*Poem asupra dezastrului Lisabonei*> de Voltaire sunt expuneri doctrinare în versuri. Chiar dacă, pe alocuri, ele ajung a fi însuflețite de adevărate accente lirice, intenția lor și principalul lor interes nu stau mai puțin în comunicarea unei doctrine. Altul este însă cazul unor poeme ca *Les pauvres gens*

<*Sărmanii oameni*> sau *Le Crapaud* <*Broasca rîioasă*> de V. Hugo. Ceea ce ni se oferă aci sunt în primul rînd imagini și sentimente, nu idei. Ideea se constituie cu toate acestea, dar numai ca un mod special de adîncire a viziunii. S-ar spune că poetul nu pornește de la o idee, pe care vrea s-o comunice într-o intenție deliberată, ci o găsește în drumul său și se mulțumește s-o sugereze.

Am arătat în altă parte ce motive susțin ideea unei poezii filosofice. Convingerea că progresele moderne ale speculației periclitează poezia impune acesteia silința de a se înălța la demnitatea ei. De altfel, chiar mai înainte ca Hegel să dea alarma cunoscută, este probabil că spiritele cultivau părerea că filosofia este o formă superioară de manifestare și că, prin urmare, poezia se înnobilează atingînd condiția ei. Dintr-o astfel de stare de spirit trebuie să fi apărut lungul poem didactic *Essay on Man* <*Eseu despre om*> al leibnizianului Pope.

Astăzi însă oricine își dă seama că poezia pierde mai degrabă prin depășirea propriei ei condiții. Dacă poemele filosofice didactice păstrează o valoare poetică, lucrul se întîmplă în ciuda didacticismului lor. Trebuie deci să privim cu rezerve un aforism ca acela al lui Fr. Schlegel : «Cu cît poezia devine mai mult știință, cu atît devine și mai mult artă» [1]. Dacă sentința lui Schlegel trebuie înțeleasă în direcția preconizării inspirației didactice, căreia, de altfel, îi arătase și altă dată preferința sa [2], ea e fără îndoială falsă. Cu cît devine mai mult știință, poezia devine mai puțin artă. Adevărata poezie se sufocă în impasul didacticismului. Tipul poeziei simbolice rămîne într-acestea mult mai valid, pentru că nu provoacă în aceeași măsură mutația atitudinii contemplative în atitudine de cunoaștere. Cine citește pe *Faust* sau pe *Cain, Prometeu deslănțuit* al lui Shelley sau *Le Satyre* ⟨*Satirul*⟩ al lui Hugo, nu ia cunoștință despre anumite vederi asupra omului și a vieții, așa cum ar face-o străbătînd *Trata-*

---

[1] Fr. Schlegel, *Athenaeumsfragmente* ⟨*Fragmente din «Athenaeum»*⟩, în ed. cit., p. 72.

[2] Cf. R. Haym, *Die romantische Schule*, pag. 753.

tul despre pasiuni al lui Descartes sau *Etica* lui Spinoza. Ideile care se degajează în cele din urmă din simbolurile poemelor amintite se formează în noi, așa cum se pot cristaliza din experiențele vieții. Este drept a spune apoi că toate aceste poeme sunt depozitarele unei înțelepciuni, nu ale unei doctrine.

Să mai observăm că tipurile de poezie pe care încercăm să le stabilim aci nu apar mai niciodată în forme cu totul pure. Mai cu seamă meditațiile lirice ale romanticilor sunt rareori libere de infiltrații didactice. Nici Lamartine, nici Vigny, nici Hugo nu sunt totdeauna străini de intenția de a îndoctrina. Un curent de didacticism, provenit din moștenirea clasică, trece și prin marile lor poeme.

Trebuie, în fine, adăugat că pentru a exprima conținuturile cele mai înalte ale spiritului, poezia n-are nevoie să formuleze o doctrină, așa cum face speța ei filosofic-didactică, nici chiar să întrebuințeze simboluri, așa cum apar în celălalt tip distins de noi. Adevărata poezie este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci cînd nu-l explicitează în formulare doctrinară și chiar cînd nu-l sugerează printr-un simbol. Ridicîndu-se din rădăcina absolută a spiritului, poezia este o manifestare paralelă cu filosofia. Același conținut spiritual poate fi regăsit și în una și în alta, fără ca cea dintîi să-și asume chipul de exprimare al celei din urmă sau să-l impună spiritului printr-un simbol concret. Romanticii au afirmat uneori conștiința acestui paralelism. Astfel, Lamartine, în a doua prefață a culegerii *Premières méditations poétiques* ⟨*Primele meditații poetice*⟩, exprimă «convingerea fermă și nezguduită că Dumnezeu este ultimul cuvînt al tuturor lucrurilor și că filosofiile, întocmai ca poezia, nu sunt decît manifestările mai mult sau mai puțin complete ale raporturilor noastre cu ființa infinită» [1]. Ideea, în

---

[1] A. de Lamartine, *Des destinées de la poésie* ⟨*Despre destinele poeziei*⟩, în *Premières et nouvelles méditations poétiques* ⟨*Primele și noile meditații poetice*⟩, ed. Flammarion, pag. 46.

formă modificată, apare o dată și sub pana lui Hugo. În adevăr, într-unul din capitolele consacrate lui W. Shakespeare, Hugo notează la rîndul lui :

«Poezia și știința (sic !) au o rădăcină abstractă. Știința dezvoltă din ea capodopere de metal, lemn, foc sau aer, mașină, navă, locomotivă, aeroscafă ; poezia scoate capodopere de carne și oase (!), *Iliada*, *Cîntarea Cîntărilor*, *Romancero*, *Divina Comedie*, *Macbeth*. Nimic nu deșteaptă și nu prelungește mai mult uimirea visătorului decît aceste exfoliații misterioase ale abstracțiunii în realități aparținînd îndoitei regiuni, una exactă și cealaltă infinită a cugetării omenești.»[1]

Însemnarea lui Hugo are aerul unui autocomentar. În adevăr, în poema *Plein-Ciel*, publicată la finele primei serii a *Legendei secolelor*, Hugo folosise mitul «aeroscafei», al navigației aeriene, pentru a simboliza înaintarea victorioasă a spiritului, desfacerea lui de vechile legături materiale. Ceea ce Hugo numește «exfoliația» spiritului în regiunile paralele ale științei și poeziei, justifică folosirea uneia din creațiile științelor ca un simbol poetic. Hugo pare deci a nu concepe expresia conținuturilor spirituale în poezie decît prin intermediul simbolurilor, cărora, împreună cu toți romanticii, le dă folosința cea mai largă. Este știut însă că simbolurile poetice aparțin și ele mai multor varietăți și că acele ale lui Hugo nu sunt poate cele mai bune. Simbolurile lui Hugo sunt adeseori simple alegorii. Simbolul «aeroscafei» face parte din această categorie.

Conștiința contemporană afirmă într-acestea putința poeziei de a vehicula intuițiile supreme ale spiritului, chiar fără intermediul simbolurilor, necum al formulărilor didactice. Chiar într-un cîntec atît de simplu, ca *Chanson d'automne* <*Cîntec de toamnă*> al lui Verlaine,

[1] V. Hugo, *Shakespeare*, Éd. Nelson, pag. 96.

«Et je m'en vais | De ci, de là
Au vent mauvais | Pareil à la
Qui m'emporte | Feuille morte»[1],

un cercetător ca G. Simmel recunoaște expresia poetică a unui sentiment de viață cu rădăcini metafizice, al acelui chip al omului modern de a se resimți pe sine ca o simplă devenire, fără nici o realitate substanțială, ilustrat și de sculptura impresionistă a unui Rodin. Excesul conștiinței heraklitiene și-ar găsi în cîntecul lui Verlaine o expresie tot atît de autorizată ca în anumite filosofii moderne ale devenirii[2]. Fără îndoială astfel de exegeze ale unor creații literare care, în mintea autorilor, păreau atît de îndepărtate de orice intenții teoretice, cuprind ceva pedant și repulsiv. Toată lumea este astăzi de acord că poezia n-are nevoie să trezească grave concepții ale spiritului și că menirea ei este pe deplin realizată dacă ne-a vrăjit o față mai nouă a lucrurilor și ne-a făcut să vibrăm sentimental mai puternic. Dar cine examinează acest răsunet afectiv cu mai multă atenție nu poate să nu recunoască și semnificația lui absolută. O notă de reverență și de fervoare, așa cum nu se poate produce decît în atingere cu sensurile universale ale lumii și vieții, se amestecă în emoțiile poetice mai înalte. Experiența poeziei deschide perspective către viața supremă a spiritului. Dacă nu ne pricepem să le recunoaștem, încîntarea poetică nu se mai deosebește prin nimic de satisfacțiile cele mai grosolane. Poezia n-are deci nevoie nici să adopte atitudinile doctrinarului și nici chiar să manevreze simboluri dificile. Expresia ei autentică este suficientă pentru a prilejui experiențele spirituale supreme.

---

[1] «Și-n vînt mă las | Din loc în loc
În răul pas | Același joc
Care mă poartă | De frunză moartă.»

(Paul Verlaine, *Versuri*, în românește de G. Georgescu, București, E.P.L.U., 1967.)

[2] G. Simmel, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch* ⟨*Rembrandt. O încercare de filozofie a artei*⟩, 1919, pag. 136.

Este meritul lui Edgar Poe de a fi recunoscut că lirismul poate aspira la expresia absolutului, chiar fără să întrebuinţeze categoriile poeziei filosofice. În *Principiul poetic*, un text care se află la baza poeticii mai noi, Poe azvîrle o săgeată împotriva «ereziei didactice», potrivit căreia obiectul inspiraţiei poetice ar fi un adevăr de ordin moral. Poe denunţă cu energie «deosebirile abisale între modul de acţiune al adevărului şi poeziei», recunoscînd totuşi acesteia din urmă un conţinut transcendent, de vreme ce el nu se rezolvă «nici în privelişti, nici în sunete, nici în parfumuri, nici în culori». Într-o notaţie de spirit platonician, Poe distinge în cele mai multe emoţii poetice sau muzicale o notă de durere, provenind din «incapacitatea noastră de a poseda deîndată, complet şi pentru totdeauna, acele divine bucurii extatice pe care, prin intermediul poeziei şi muzicii, nu le dobîndim decît în fulgerări scurte şi nelămurite»[1]. Multă vreme a rămas o problemă deschisă întrebarea cărei categorii spirituale mai largi putem să-i subsumăm experienţa poetică, în felul în care a definit-o Edgar Poe. Nefiind cunoştinţă şi, prin urmare, aşa-numita «poezie filosofică» rămînînd un concept fals şi adulterat, cum se cuvine să concepem experienţa transcendentului pe care poezia o mijloceşte ?

H. Brémond a dat acestei întrebări un răsunător răspuns. În *Prière et Poésie* <*Rugă şi poezie*> Brémond a definit poezia ca o varietate a misticii, a vieţii religioase mai adînci. Înţelegerea misticii prin subsumare la poezie, spune Brémond, a fost adeseori folosită de psihologi. Teoreticieni ai vieţii religioase ca Grandmaison, Marechal sau Sharp au pus bine în lumină analogiile dintre inspiraţie şi intuiţia mistică a prezenţei divine. Brémond crede acum a putea inversa procedeul, făcînd din poezie o formă specială în sfera mai largă a vieţii religioase. Şi aceasta cu atît mai bune motive cu cît mărturiile misticilor prezintă o bogăţie de detalii, o profunzime a inspiraţiei pe care rareori

[1] Ed. Poe, *Le principe poétique* ⟨*Principiul poetic*⟩, în *Trois Manifestes* ⟨*Trei manifeste*⟩, tr. René Lalou, pag. 94.

o manifestă mărturiile poeţilor.[1] Înţelegerea poeziei ca o formă a misticii ne duce departe de etapa romantică în care Victor Hugo afirma : «cine spune poezie spune filosofie şi lumină.»[2] Concepţia lui Brémond nu este însă tot atît de excesivă ca aceea a «poeziei filosofice», pe care în ritmul dialectic al temelor trebuia s-o înlocuiască ? Răspunsul afirmativ la această întrebare n-a întîrziat să apară. Căci există o «poezie religioasă», după cum există o «poezie filosofică». Există adică o poezie care foloseşte motive ale vieţii religioase, de pildă vechile imnuri ale unui Thomas de Celano sau Jacopone da Todi. Există apoi poeme care dezvoltă simboluri ale vieţii religioase : *Eloa* de Vigny sau *La fin de Satan* <*Sfîrşitul lui Satana*> a lui Hugo. Dar există şi o poezie în care implicaţiile ei absolute nu se traduc nici în formulare filosofică, nici în formulare religioasă şi nici în simboluri care semnifică experienţe din aceste două regimuri. Fiorul pe care această poezie îl descătuşează nu are altă legătură cu viaţa religioasă decît aceea care rezultă din faptul că ambele se ridică din aceeaşi rădăcină absolută. «Există o *analogie* — scrie J. Segond — între puterile sufletului care se exprimă prin poezia pură şi acele ale vieţii religioase imediate.»[3] În acelaşi fel, Pietro Mignosi, un gînditor italian de inspiraţie catolică, foarte legat de gîndirea lui Brémond, socoteşte că dacă poezia trebuie apărată de asimilarea cu filosofia, de vreme ce una e revelaţie, în timp ce cealaltă este îndoială şi critică, ea nu se cuvine mai puţin a fi ferită şi de asimilarea cu religia. Fără îndoială, observă Mignosi, poezia este un act religios, dar nu unul care aduce revelaţia adevărului, ci numai a aparenţei adevărului. «Revelaţia lui Dumnezeu este adevăr ; adevăr absolut. Revelaţia omului care este poezia, este *ca şi* adevărul.»[4] Nu putem totuşi subscrie la aceste limitări ale lui Mignosi, căci

[1] H. Brémond, *Prière et poésie*, 1926, pag. 86 şi urm.
[2] V. Hugo, *op. cit.*, pag. 94.
[3] J. Segond, *L'Esthétique du sentiment ⟨Estetica sentimentului⟩*, 1927, pag. 83.
[4] P. Mignosi, *Arte e Rivelazione ⟨Artă şi revelaţie⟩*, 1933, pag. 194.

dacă poezia este revelaţie, ea nu poate fi revelaţia unui simple aparenţe a adevărului. Aparenţa aparţine suprafeţei lucrurilor. Revelaţia poartă însă asupra unui fond adînc, ascuns de aparenţe. Cum poate exista deci o revelaţie a aparenţei? Conceptul despre poezie al lui Mignosi mi se pare cu totul contradictoriu. Caracteristic rămîne într-acestea faptul că încercările de a diferenţia poezia de religie n-au lipsit în cuprinsul curentului bremondian, deşi el pornise de la identificarea lor. Dar aceste diferenţieri rămîn mai mult sau mai puţin vagi şi nesatisfăcătoare, atîta timp cît nu înţelegem că adevărata poezie conţine o «implicaţie» absolută, deopotrivă cu filosofia şi religia şi că, numai datorită acestui fapt, ea pare a fi cînd o varietate religioasă, cînd una filosofică. Aceeaşi împrejurare ne explică de ce putem dezvolta «implicaţiile» poeziei cînd într-o direcţie, cînd într-alta, tălmăcind conţinutul ei adînc fie în termeni filosofici, fie în termeni religioşi.

Interesante consideraţii a consacrat poeziei filosofice P. Cerna, într-o lucrare puţin cunoscută. În teza sa de doctorat, poetul devenit discipol al esteticianului Volkelt, distinge şi el între poezia care exprimă idei şi aceea care le figurează simbolic, rezervînd însă locul preeminent acestei din urmă. Volkelt însuşi se ocupase cu poezia filosofică, precizînd că ideile pot dobîndi valoare poetică în măsura în care sunt destul de însumate de poet, încît să fi devenit experienţe afective *(gefühlsmässige Erlebnisse)*. [1] Ideile poetului, arătase Volkelt, au ieşit din faza cercetării şi a discuţiei, integrîndu-se într-o singură posesiune spirituală. Refacerea acestui drum în sens invers, retrogradarea către discuţie, analiză şi fundare teoretică primejduieşte siguranţa şi vioiciunea creaţiei poetice. Poezia de idei ne satisface de altfel cu atît mai mult cu cît forma abstractă este înlocuită prin forma senzitiv-intuitivă. Înlocuirea aceasta izbuteşte în grade felurite. *Manfred* sau *Cain* de Byron sunt mai abstracte decît *Hymnen an die Nacht* <*Imnuri către noapte*> de Novalis, unde

[1] J. Volkelt, *System der Aesthetik* ⟨*Sistemul Esteticii*⟩, vol. I, 1905, pag. 383.

gîndirea s-a absorbit în întregime în elementul ilogic al sentimentului. În propria operă a lui Goethe, putem constata același proces în trecerea de la *Metamorfozele plantelor*, la *Grenzen der Menschheit ⟨Limitele omenirii⟩*, *Prometheus*, *Wanderers Sturmlied ⟨Cîntecul de furtună al călătorului⟩* etc.[1] Față de aceste rezultate ale cercetării lui Volkelt, acele ale elevului său reprezintă fără îndoială o îmbogățire a detaliilor, dacă nu a principiilor. Cerna recunoaște că poetul poate porni și de la idee, așa cum a făcut Schiller altădată, după trecerea sa prin doctrina kantiană, pe care însă s-a priceput s-o contopească cu intuițiile fantaziei. Adevărul este că poeți dintre cei mai mari, Leopardi sau Byron, exprimă uneori idei fără nici un înveliș sensibil. Totuși, «meditația nudă, lipsa intuițiilor fantaziei sunt, cu rare excepții, semnul unei cugetări poetice didactice sau mediocre»[2]. Poetul nu trebuie într-acestea să se țină departe de rezultatele mai noi ale filosofiei și științelor. În lucrarea de îndepărtare a limitelor cunoștinței ies la iveală raporturi noi dintre om și natură, pline de rod pentru inspirația poetică. Feluritele valori omenești întocmesc apoi un organism solidar, încît progresul unora aduce un influx de viață nouă pentru restul celorlalte. De altfel ideile poetului nu trebuiesc să fie totdeauna ale filosofiei sau ale științei contemporane. Apoi, chiar cînd le împrumută, ele trebuiesc să devină bunul său, pînă la punctul în care se convertesc în sentimente proprii. Adevărul obiectiv al ideilor este poeticește irelevant. Ideile în poezie dobîndesc o putere internă constrîngătoare numai atunci cînd ni se vestesc în ele «adevărurile *inimii* poetului». Căci emoția are în poezie un incontestabil primat asupra inteligenței și voinței, chiar în poezia filosofică. Acest coeficient afectiv al gîndirii poetice apare mai întîi în forma ei ritmic-muzicală, în acel factor irațional care se adaugă peste cuprinsul intelectual al cuvintelor și însoțește întreaga conexiune a ideilor. Cerna recu-

[1] J. Volkelt, *op. cit.*, vol. III, 1914, pag. 204 și urm.
[2] P. Cerna, *Die Gedankenlyrik ⟨Lirica de idei⟩*, Diss., 1933, pag. 15.

noaște, cu alte cuvinte, așa-numitul fenomen al «poeziei pure», deși concluziile pe care le extrage de aci sunt destul de neașteptate. Căci din faptul că adevărata poezie este însoțită de un element irațional, care lipsește poeziei didactice, nu rezultă nicidecum că cea dintîi rezistă mai bine la transpunerea ei în proză. Este totuși ceea ce afirmă Cerna, în ciuda tuturor aparențelor. Caracterul irațional al poeziei, fiind legat de forma ei ritmic-muzicală, dispare cu totul în transpunerea prozaică. Mai multă dreptate are traducătorul imnului prometeian al lui Goethe, cînd afirmă că deși poemele didactice pot fi mai ușor traduse într-o limbă străină, totuși numai cele bogate în elemente iraționale pot lucra asupra sufletului traducătorului ca un produs al naturii și îl pot determina la o creație personală.

Ideile pot degaja sentimente, continuă Cerna, chiar în formularea lor directă. Deplină îndreptățire poetică dobîndesc însă ele numai atunci cînd sunt aduse într-o intimă întrepătrundere cu intuițiile fantaziei, pe care de altfel le pot face mai vii printr-un fel de acțiune de «ricoșeu». Dar problema capitală în fața căreia trebuia să se oprească Cerna era aceea a rolului pe care ideile și-l pot asuma în procesul simpatiei estetice *(Einfühlung)*, la clarificarea căruia Volkelt și întreaga lui școală au adus numeroase contribuții. Cum sprijină deci ideile simpatia estetică ? Mai întîi grație faptului că felul distins sau josnic al unor idei îl transportăm și asupra aparenței persoanelor care le pronunță. Într-un mod ni-l închipuim pe Faust, altfel pe Mephisto, și aceasta în bună parte din pricina gîndurilor atribuite lor de către poet. Ideile exprimă apoi nu numai realități mai mult sau mai puțin obiective, dar și temperamentul aceluia care le gîndește. Grație lor reconstituim deci icoana internă a omului. Să adaugăm apoi că, în procesul simpatiei estetice, proiectăm nu numai sentimente, dar și idei. Cum devine lucrul posibil ? Mai întîi, prin ajutorul «imaginilor poetice», care chiar atunci cînd nu sunt asociate cu idei exprimate, le conțin totuși într-un mod latent și le dau întregul lor sens și întreaga perspectivă. Comparațiile poetice pot ajuta la rîndul lor procesului de proiectare a unor idei în aparență, deși

această cale rămîne adeseori plină de primejdii, dacă cei doi termeni ai comparației nu ajung să se echilibreze, din pricină că fie ideea, fie imaginea, dobîndesc o dezvoltare prea mare. Preferabilă deci față de procedeul comparației și de acel didactic al alegoriei, rămîne exprimarea simbolică a ideii, adică a ideii atît de bine topită în aparență, încît aceasta conține ca presentimentul unui conținut general, pe care fie că cititorul îl extrage singur, fie că poetul îl formulează însuși pînă la urmă.

Contribuția lui Cerna reprezintă un efort destul de departe împins de a depăși cadrele poeziei filosofico-didactice. Deși nu este un adversar declarat al exprimării directe a ideilor și nici a explicitării reflexive a simbolurilor, Cerna a întîlnit totuși, în analizele sale, fenomenul poeziei pure și acel al ideii latente în imagine. Din moștenirea poetică pe care o ducea cu sine și, desigur, din unele îndemnuri ale timpului, el a păstrat însă imaginea poetului gînditor și a cititorului care adoptă o atitudine reflexivă și, în chipul acesta, și-a închis drumul către conceptul poeziei absolute, adică al aceleia care atinge treptele cele mai înalte, interzicîndu-și să fie altceva decît poezie. Să adăugăm că teoriile poetice ale lui Cerna au marea însemnătate de a fi o justificare a creației sale, care, din nefericire, se găsea încheiată în momentul în care întreprindea comentarul ei. Această creație conține, alături de unele elemente didactice, un avînt original, o ritmică vie a sentimentelor, care deseori ne face să uităm pe gînditorul didactic care străjuiește mai tot timpul în el. Poate că dacă ar fi trăit destul, pentru a atinge maturitatea talentului său, Cerna ar fi ajuns la acea purificare a lirismului, pe care și teoria și inspirația sa o vestesc de mai multe ori.

4
Filosofia ca poezie

Multiplicitatea sistemelor filosofice și chipul în care ele par a valora, mai mult prin subiectivitatea pe care o exprimă, decît prin conținutul de adevăruri pe care izbutesc să le impună tuturor minților omenești, sunt împrejurări care ne aduc adeseori pe buze constatarea cu înțeles justificativ și limitativ : «filosofia nu este altceva decît o formă a poeziei». Această judecată, al cărei ton deziluzionat nu poate scăpa nimănui, făgăduiește să adauge un aspect nou problemei «poeziei filosofice», pe care am dezbătut-o în capitolul anterior. Căci dacă, după cum am arătat, poezia poate vehicula intuițiile cele mai înalte ale spiritului, fără să fie obligată a-și asuma conținuturile doctrinare ale filosofiei și chiar fără a le face să transpară prin simboluri adecuate, ar rămîne totuși o formă valabilă a «poeziei filosofice», și aceasta n-ar fi alta decît filosofia însăși. Cel puțin așa vor să ne facă a crede toți acei care afirmă că filosofia nu este știință, adică lucrare metodică a minții omenești capabilă să cucerească adevăruri noi și să le adauge celor agonisite în trecut, ci numai și numai poezie și artă. Dar după cum ideea «poeziei filosofice», cu toată

înrudirea esențială și de netăgăduit dintre poezie și filosofie, conține în sine o primejdie, prin solicitarea amintitei îndrumări către impasurile didacticismului. tot astfel nici noțiunea «filosofiei ca poezie» nu este mai binevenită și mai fericită prin urmările ei. Căci dacă cercetarea filosofică n-ar mai fi încredințată metodelor logice și analizelor riguroase, ci numai fanteziei și intuițiilor sentimentului, dacă expresia abstractă și cu înțelesuri exacte ar fi pretutindeni înlocuită cu termenul poetic mai impropriu dar mai sugestiv, este sigur că rezultatele pe care le-am dobîndi n-ar avea o valoare filosofică superioară. Estetizarea filosofiei este o îndrumare care se cuvine a fi privită cu rezerve. Există, de altfel, mai multe chipuri de a înțelege rolul poeziei în lucrarea filosofiei, pe care analiza are datoria să le pună deopotrivă în lumină.

Există mai întîi o concepție potrivit căreia poezia este forma cea mai înaltă a cunoașterii filosofice. Romanticii au reprezentat-o adeseori. Novalis o exprimă neîncetat în însemnările sale. Alte vremuri înfățișau poezia ca forma mai veche a filosofiei. Interpreții alegorizanți ai poeziei, a căror speță rămăsese încă destul de vie, se întîlneau în afirmarea acestui punct de vedere. Ne vom ocupa mai tîrziu de poziția alegoriștilor. Deocamdată ne mulțumim să observăm că ceea ce părea un adevăr atît de bine întemeiat cunoaște acum soarta unei totale răsturnări, încît romanticii ajung să recunoască în poezie, nu forma anterioară și pregătitoare a speculației filosofice, ci forma ulterioară și încununarea ei. «Poetul are puține de învățat de la filosof, scrie o dată Fr. Schlegel, filosoful însă multe de la poet.» Iar în altă parte : «Acolo unde filosofia încetează, trebuie să înceapă poezia» [1]. Tot atît de radical este și Novalis. Filosofia este pentru el «poemul inteligenței». Au fost epoci, observă Novalis, cînd filosofia descompunea întregurile în elemente, pentru a le recompune pe cale

---

[1] Fr. Schlegel, *Athenaeumsfragmente ⟨Fragmente din «Athenaeum»⟩*, 1798, în *Athenaeum, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel, u. Fr. Schlegel*, neu hgb. von Fr. Baader. 1905, pag. 57, 134.

mecanică. Scolastica reprezintă o încercare de acest fel. Imaginaţia productivă era pe atunci atît de slabă, încît nu-şi putea reprezenta legăturile dintre elemente şi unitatea lor vie. Astăzi filosofia îşi înţelege rolul său altfel. «A filosofa înseamnă a deflegmatiza, a vivifica». Funcţiunile poetice ale spiritului sunt şi funcţiunile lui filosofice superioare. Şi astfel, pentru Novalis, nu numai poezia se alimentează din energiile simpatetice ale sufletului, dar şi filosofia. A cunoaşte înseamnă a intra în forme noi, a şterge deosebirile dintre subiect şi obiect, a proiecta substanţa proprie în aspectul exterior şi străin. Cunoştinţa filosofică şi intuiţia poetică devin, pentru Novalis, unul şi acelaşi lucru. «Filosofia este de fapt nostalgie, tendinţă de a te regăsi pretutindeni acasă». «Eu = non eu : cel mai înalt principiu al ştiinţei şi artei». «Cea mai desăvîrşită formă a ştiinţelor trebuie să fie poetică». Iar dacă, după o anumită mentalitate ştienţistă, există un drum al pozitivării care conduce de la poezie la filosofie şi la ştiinţă, drumul pe care îl preconizează Novalis este acela care răstoarnă cu desăvîrşire ordinea acestor etape : «orice ştiinţă devine poezie, după ce a devenit filosofie» [1].

Poziţia romantică n-a rămas, în zilele noastre, fără continuatori. O regăsim la un gînditor ca H. Keyserling, care declară în mod radical :

> «Filosofia este artă pură. Cugetătorul lucrează cu legi ale gîndirii şi cu fapte ştiinţifice, în acelaşi fel în care compozitorul operează cu sunete. El trebuie să găsească acorduri, să închipuie suite şi să ordoneze părţile în întreguri după relaţii necesare... De aceea problema filosofiei este o problemă formală, ca aceea a oricărei arte. Valoarea unei concepţii despre lume este o problemă de stil.» [2]

---

[1] Novalis, *Bruchstücke einer philosophischen Enziklopädistik* 〈*Fragmente dintr-o enciclopedie filosofică*〉. În *Sämtliche Werke* 〈*Opere complete*〉, hgb. von E. Kamnitzer, III, Bd., pag. 57, 58, 60, 91, 121, 163.

[2] H. Keyserling, *Philosophie als Kunst*, 2, Aufl. 1922, pag. 2 şi urm. Idei asemănătoare în Paul Valéry, *Léonard et les Philosophes* 〈*Léonardo şi filosofii*〉, în *Variété* 〈*Varietăţi*〉, III, 1936.

Diferența dintre poziția lui Keyserling și aceea a romanticilor rămîne cu toate acestea destul de sensibilă. Căci dacă poezia era pentru filosoful romantic un organ de cunoaștere și un mod de a pătrunde mai adînc în intimitatea naturii, ea nu mai este pentru estetul contemporan decît un factor de cristalizare formală. Un scepticism ireductibil pare a se desprinde din reflecțiile lui Keyserling. Apropierea filosofiei de tipul estetic al artei nu mai este dorită de către autorul *Filosofiei ca artă*, pentru că pe această cale scopurile imanente ale cunoașterii ar fi mai bine servite. Filosofia nu mai este pentru el cunoștință, ci plasticizare, o lucrare formală în care interesul pentru conținut dispare cu totul. Concepția romantică a filosofiei ca poezie degenerează astfel la Keyserling în mărginita ei înțelegere estetistă.

Se poate spune că romanticii și toți acei care au venit pe urmele lor au încercat să șteargă deosebirea dintre filosofie și poezie, operînd o asimilare între ele, fie prin conținutul, fie prin forma lor. Un alt curent al cercetării mai noi a știut într-acestea să accentueze și deosebirile în cadrul de similitudini, relevat de romantism. Pentru a ajunge la acest rezultat, a fost necesară întreaga mișcare a ultimului veac, în care apropierea filosofiei de tipul științelor a tras mai mult în cumpănă decît apropierea ei de tipul estetic. Filosofii mai noi, în comparație cu acei ai Renașterii, și chiar cu mulți dintre romantici, sunt naturi mult mai puțin dotate estetic. Un Marsilius Ficinus și un Giordano Bruno, apoi Schelling, Schleiermacher și Schopenhauer sunt firi artiste. Auguste Comte, Spencer și Mill, Lotze, Hartmann și Lange au fost însă individualități de savanți, tipuri omenești în care funcțiunile logice preponderau asupra celor artistic-intuitive. Prin ei și prin curentele care i-au înglobat, prin pozitivism și prin evoluționism, prin neokantism și prin toată conformarea filosofiei mai noi după modelul științelor exacte ale naturii, s-a ruinat acea asociație dintre filosofie și poezie, trează încă în conștiința romantică. De la un timp însă curentele antiintelectualiste au solicitat din nou, printre filosofi, unele din energiile estetice ale spiritului, precum in-

tuiția, sentimentul individualului, interesul pentru forme și structuri. Cine studiază filosofia mai nouă, așa cum s-a constituit din reacțiunea față de pozitivism, recoltează impresia hotărîtă că omul estetic a fost din nou chemat să-și spună cuvîntul. Amoralismul lui Nietzsche, intuiționismul lui Bergson, istorismul lui Dilthey sunt concepții ridicate nu numai prin ajutorul funcțiunilor logice, dar și prin unele din darurile mai suple ale inteligenței, ca și prin toate acele afirmații de valori care constituie pe artist.

M. Frischeisen-Köhler, un cercetător care s-a oprit odată asupra problemei pe care o discutăm aci, avea deci dreptate să observe că deosebirile care păreau să se fi statornicit la un moment dat între filosofie și poezie, nu mai sunt pentru noi atît de radicale [1]. Desigur, spre deosebire de romantici, Frischeisen-Köhler crede că interpretările filosofice ale lumii n-au nimic de folosit din viziunea poeților. Poezia, redusă la singurele ei puteri, nu ajunge niciodată la o concepție despre lume. Dacă totuși unele opere poetice manifestă o astfel de concepție, ne este ușor de făcut dovada că ea rezultă totdeauna din influența unui filosof. S-a arătat adeseori în ce măsură este îndatorat Goethe lui Spinoza sau Schiller lui Kant, și încercarea poate fi reluată pentru toți poeții care au fixat în opera lor un mod de răsfrîngere filosofică a lumii și vieții.

Părerea lui Frischeisen-Köhler este fără îndoială discutabilă, dacă ne gîndim că un istoric al filosofiei de profunzimea lui Karl Joel a încercat să probeze cît de mult datorește filosofia presocratică a naturii liricii grecești din veacul al VII-lea și al VI-lea. Sentimentul naturii a precedat totdeauna cunoștința naturii. Un poet ca Alceu stă la origina curentului care produce filosofia ioniană, după cum entuziasmul pentru natură al lui Petrarca deschide calea pe care vor păși marii cercetători naturaliști în Renaștere, un Leonardo, Bruno, Cardano, Telesius etc. [2] Dacă însă M. Frischeisen-Köhler

---

[1] Frischeisen-Köhler, *Philosophie und Dichtung* ⟨*Filozofie și poezie*⟩, în *Kant-Studien* ⟨*Studii despre Kant*⟩, XXI, Bd., 1916, pag. 93 și urm.

[2] K. Joel, *Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem*

nu se oprește asupra acestor împrejurări, el trebuie să recunoască totuși că în erijarea sistemelor lor, filosofii au făcut adeseori apel la energii sufletești care aparțin în mod propriu poeților. Altfel nu s-ar explica faptul că un sistem filosofic nu este niciodată produsul exclusiv al metodelor științifice. Construcția lui presupune afirmații iraționale ale unor valori, gesturi subiective de opțiuni între mai multe soluții posibile și o lucrare de rotunjire și întregire a totalului care sunt identice în esența lor cu actele fundamentale ale creației artistice.[1] Filosofii își asociază apoi, după cum arată mai departe Frischeisen-Köhler, unele din facultățile specific poetice, cum ar fi înțelegerea simpatetică a acelor realități iraționale care scapă prin plasa conceptelor logice. Ei recurg, în fine, la mijloacele exprimării poetice, ori de cîte ori este vorba să facă sensibile «temelia vie a concepției pe care o reprezintă, valoarea și puterea de viață a intuițiilor lor».

Cu aceasta atingem însă o altă latură a problemei «filosofiei ca poezie». Cine parcurge fragmentele unui Fr. Schlegel sau Novalis este uimit să constate că acești purtători de cuvînt ai romantismului, deși în soluție teoretică sunt înclinați să șteargă limitele dintre filosofie și poezie, în practica literară, în modul lor de a scrie, ei mențin aceste limite cu cea mai mare strășnicie. Preferința pentru formularea abstractă este absolut evidentă în însemnările lor filosofice. Nu mai vorbim de marii gînditori sistematici ai romantismului, oameni de altfel cu vii preocupări artistice, care au atins în notația abstractă un grad de ariditate nemaicunoscut pînă atunci. Schopenhauer este o excepție printre ei. Textele unui Schelling sau Hegel sunt însă constituite dintr-o deasă rețea de noțiuni generale, prin care nici o reprezentare sensibilă nu mai pătrunde. Greutatea cu care străbatem îndeobște aceste texte provine din faptul că

Geiste der Mystik ⟨*Originea filozofiei naturii din spiritul mistic*⟩, 1906 ; 2 Aufl., 1925, pag. 29 și urm.

[1] Vederi asemănătoare la M. Dessoir, *Die Kunstformen der Philosophie* ⟨*Formele artistice ale filosofiei*⟩, 1928, în vol. *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft* ⟨*Contribuții la teoria generală a artei*⟩, 1929, pag. 152 și urm.

mai niciodată inteligența nu este susținută de intuiție, raționamentul nu se aliază nicicînd cu imaginația. Abia în curentul antiintelectualismului recent expresia poetică și-a recucerit în filosofie drepturi care sunt vechi, deoarece presocraticii, apoi Socrate și Platon le recunoșteau cu cea mai mare bunăvoință. Cugetători ca Nietzsche și Bergson au devenit astfel și mari scriitori. Vechea ariditate, care mai înainte trebuia să dea o idee de intransigență științifică a cercetătorului, a cedat într-o anumită măsură. Bunăvoința filosofiei contemporane față de formele exprimării estetice capătă de altfel un caracter principial. Trecînd cu vederea interegnul așa-numitei filosofii științifice, au apărut în vremea din urmă cercetători care par a crede că formele artistice sunt absolut congeniale în filosofie. Astfel, un M. Dessoir, observînd că filosofia se dezvoltă în trei direcții, în acea a cercetării absolutului, a profesării unei doctrine despre natură și societate sau a edificării omului, crede a putea afirma că formele firești de cristalizare ale acestor preocupări sunt cele trei mari genuri poetice, drama, eposul și lirica [1]. Cercetarea presupune, în adevăr, formularea problemei, adică întrebare, apoi dezbatere cu sine însuși sau cu altă persoană, ceea ce conduce la forma monologului sau a dialogului filosofic, adeseori folosite în decursul istoriei gîndirii. Profesarea unei doctrine *(Lehren)* ar lua apoi forma poemei didactice, pe care au ilustrat-o altădată un Parmenide sau Lucrețiu. În fine, filosofii care urmăresc edificarea omului, o influențare mai adîncă a atitudinii lui, nu pregetă să facă apel la forma exprimării lirice.

În același fel, a arătat, acum în urmă, R. Daumal, un bun cunoscător al filosofiei grecești și indice, care este rolul imaginii poetice în limbajul filosofic. Transpuneți, ne invită Daumal, renumita imagine a lui He-

[1] E. Dessoir, *op. cit.*, pag. 154 și urm. V. în același sens vechea observație a lui Novalis «Wie Epos, Lyra und Drama din Elemente der Poesie, so gibt es auch ähnliche Elemente der Szienz oder Wissenschaft...» ⟨«Așa cum eposul, liricul și drama sunt elementele poeziei, există elemente asemănătoare și în știință»⟩, *op. cit.*, pag. 163.

raclit : «nimeni nu se scaldă de două ori în apele aceluiaşi fluviu» în formă ştiinţifică şi prozaică, pentru a obţine : «două fenomene, în două timpuri deosebite, nu pot fi identice etc.» [1]. Nimănui nu-i poate scăpa că numai în prima formă adevărul heraclitian dobîndeşte pentru noi importanţa unui eveniment vital, în timp ce în transpunerea lui prozaică nu mai este decît o constatare moartă, fără aderenţe mai adînci cu subiectivitatea noastră şi fără posibilitatea de a o influenţa în chip durabil. Iar dacă filosofiei se cuvine să-i cerem o acţiune asupra vieţii, se înţelege ce loc trebuie să rezervăm în cuprinsul ei imaginilor poetice.

Este timpul de a considera critic feluritele poziţii delimitate pînă acum. Nu încape îndoială că vechea identificare romantică dintre filosofie şi poezie nu mai poate fi a noastră. Căci dacă aşa-numita cunoştinţă poetică ar fi adevărata cunoştinţă filosofică sau dacă i-ar fi numai superioară şi ţinta ei, aşa cum Schlegel sau Novalis au afirmat-o de mai multe ori, nu s-ar înţelege de ce există filosofia şi de ce se menţine. În succesiunea formelor vieţii şi ale spiritului, ulteriorul şi superiorul sacrifică anteriorul şi inferiorul. Se vede însă că nu acesta este raportul dintre filosofie şi poezie, de vreme ce cultura le menţine în permanentă simultaneitate. Mai logic este radicalismul estetic al lui Keyserling. O artă nu face inutilă pe celelalte, şi dacă filosofia nu este decît lucrare formală aplicată faptelor ştiinţifice şi legilor gîndirii, se poate înţelege coexistenţa ei cu alte activităţi plăsmuitoare ale spiritului, de pildă cu poezia. Totuşi potrivit ideilor noastre generale, filosofia este altceva decît lucrare plastică, de coordonare şi unificare. Toate aceste activităţi au în filosofie un scop care depăşeşte simpla întocmire a unui întreg armonios. Filosoful lucrează în virtutea conştiinţei că icoana sa despre lume cu cît va deveni mai unitară, mai coerentă şi mai bine proporţionată, cu atît va fi mai adevărată, nu doar mai frumoasă. «Ce este oare adevărul, se întreabă Keyserling, decît

---

[1] R. Daumal, *Les limites du langage philosophique et les savoirs traditionels* ⟨*Limitele limbajului filosofic şi ştiinţele tradiţionale*⟩ în *Recherches philosophiques*, IV, 1934—1935, pag. 217 şi urm.

desăvîrşire estetică ?» Dacă însă adevărul sistemelor filosofice n-ar fi altceva, ar trebui atunci să ne mulţumim a-l contempla, fără să ne mai preocupe discuţia şi critica lui, amendarea lui în părţile care ni se par problematice, extinderea şi adîncirea lui în acelea care sunt susceptibile de progres. De fapt însă aceasta este atitudinea pe care o adoptăm faţă de filosofie, ca o dovadă că cerinţele pe care aceasta le adresează spiritului nostru sunt cu totul diferite de acele pe care ni le adresează arta.

Este drept că cel puţin două momente în opera sistematică a filosofiei prezintă izbitoare analogii cu creaţia artistică. Opţiunea subiectivă pentru o anumită soluţie şi acţiunea de stabilire a întregului nu sunt determinate, mai cu seamă în metafizică, de fapte şi de metode obiective. Dacă ne decidem să comparăm, după cum ne invită Frischeisen-Köhler, ceea ce impune observaţia şi experimentul în filosofie cu ceea ce le adaugă spiritul nostru, din propria lui spontaneitate, în opera de interpretare, de rezolvare a greutăţilor şi de întregire a totalului, constatăm cu uşurinţă că cea de a doua parte este mult mai întinsă decît cea dintîi. Ceea ce devine un sistem filosofic, pînă la urmă, urcă din profunzimi ale individualităţii şi dintr-o aspiraţie către totalitate şi necondiţionat, care însufleţeşte şi pe poet. Fără spirit poetic, speculaţia filosofică n-ar ajunge niciodată la termenul ei. Una este însă a mărturisi însemnătatea spiritului poetic în construcţiile sistematice ale filosofiei şi alta a proclama că numai acest spirit are însemnătate şi că întreaga întreprindere a filosofării se rezolvă în funcţiunile lui. Rolul imaginaţiei poetice în cercetarea filosofică începe acolo unde mijloacele proprii ale acesteia se dovedesc insuficiente. Intervenţia poeziei în filosofie este un efect al limitelor raţiunii şi trebuie primită ca atare. Consecinţele acestei atitudini sunt foarte importante. Pentru a le înţelege mai bine, comparaţia cu felul de a ne comporta în problema libertăţii şi determinismului moral are o deosebită valoare euristică. Se pot trage, în adevăr, consecinţe practice felurite din faptul că unii oameni recunosc chipul în care sunt determinate acţiunile lor, continuînd să se com-

porte totuşi ca nişte oameni liberi, pe cînd alţii nu numai că recunosc în toate împrejurările determinismul, dar nu fac nici un efort pentru a-l depăşi şi înfrînge. Lipsiţi cu desăvîrşire de libertate nu sunt decît cei din urmă dintre aceşti indivizi. Căci printre feluritele motive ale faptelor noastre, există şi ideea libertăţii. Numai cine nu acordă nici un rol acestei idei este sclav cu totul. Tot astfel, pentru constituirea unei opere de gîndire, este o împrejurare deosebită dacă folosind funcţiunile poetice ale spiritului, continuăm a ne comporta ca filosofi sau dacă, renunţînd la orice veleitate de întregire a unei icoane raţionale a lumii, nu mai facem să funcţioneze decît facultăţile poetice. În cazul celei de-a doua atitudini, opera filosofării se găseşte de fapt în lichidare.

Acelaşi lucru se poate spune despre întrebuinţarea imaginilor poetice în filosofie. Există unele momente în cursul expunerii filosofice în care spiritul, resimţind insuficienţa mijloacelor abstracte ale exprimării, recurge la sugestia imaginii poetice. Faptul se produce în două împrejurări : atunci cînd autorul scrierii filosofice doreşte să sprijine efortul raţional al cititorului său printr-o imagine intuitivă, sau cînd propria lui intuiţie poartă asupra unui obiect ireductibil la datele raţiunii. Necesităţile expunerii sau ale obiectului recomandă adeseori folosinţa imaginii poetice. R. Daumal crede că intervenţia ei se impune şi atunci cînd filosofia doreşte să lucreze şi ca o forţă practică şi îndrumătoare a vieţii. Oricum ar fi, imaginea împlineşte totuşi funcţiuni deosebite în poezie şi în filosofie. Căci pe cînd imaginea poetului este preţuită în sine, aceea a filosofului nu face decît să vehiculeze un sens care nu numai că o depăşeşte, dar care se impune cu preferinţă atenţiei cititorului. Evident, în practica lucrurilor, distincţia este oarecum greu de făcut. Căci după cum putem adăuga îndată, la adevăraţii poeţi imaginile sunt purtătoarele unui sens general. Totuşi, după cum Daumal însuşi concede, interesele cunoaşterii rămîn pentru ei secundare, în timp ce pentru filosofi ele primează [1]. Să mai

[1] R. Daumal, *ibid.* V. în acelaşi sens M. Dessoir, *op. cit.*, pag. 153 şi urm.

adăugăm că necesitățile exprimării poetice în filosofie nu legitimează abuzurile ei. Nici măcar pentru rațiuni estetice. Frumusețea scrisului filosofic nu poate să rezulte decît dintr-o justă adaptare a mijloacelor lui la scopurile pe care le urmărește. Frumusețea scrisului filosofic nu este de ordinul sensibilității, ci al abstracțiunii. Abuzul imaginației și al sensibilității în filosofie impresionează ca o lipsă de stil, ca un defect de gust.

Trebuie să constatăm că soluția care se impune în problema filosofiei ca poezie nu este absolut simetrică cu aceea pe care a trebuit s-o adoptăm în chestiunea poeziei filosofice. Căci pe cînd poezia ni s-a dovedit că poate atinge, în direcția aprehendării absolutului, intuițiile cele mai înalte, fără să împrumute conținuturile abstracte ale filosofiei, aceasta din urmă, în formele ei mai evoluate, nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei. Putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poezie, deși nu în sensul mai totdeauna radical al romanticilor și al epigonilor lor. Această stare de lucruri provine poate din faptul că poezia pune în mișcare energii mai spontane și mai primitive ale sufletului. Fără să credem, împreună cu Vico sau Hegel, că poezia este o formă inferioară și anterioară a spiritului, menită să fie depășită prin reflecție filosofică, socotim totuși că ea interesează funcțiuni mai spontane ale lui. Spontaneitate și inferioritate nu sunt nicidecum termeni sinonimi. Spontaneitatea unor funcțiuni nu spune nimic cît privește rangul valorii lor. Valoarea poeziei este foarte mare, rolul ei în viața sufletească este covîrșitor, dar energiile care o produc fac parte din rîndul facultăților care nu cer vreun exercițiu pregătitor. Gîndirea filosofică este însă o funcțiune laborioasă, precedînd prin mediații succesive, încît manifestările ei nu se pot lipsi de forțele care se găsesc, pentru a spune astfel, mai la îndemîna spiritului. Astfel se face că reflecția filosofică lucrează în bună parte cu forțele poetice ale spiritului și că în munca de cucerire a adevărului, acțiunile care derivă din aceasta din urmă devin mijloace de care cugetătorii cei mai exacți nu se pot niciodată lipsi. Există deci o poezie fără filosofie, dar nu și

o filosofie fără poezie. O constatare care nu legitimează întru nimic abuzul liric în operele unora dintre gînditorii mai noi, un abuz care nu apare totdeauna din nevoia de a înmlădia sau de a extinde raza de acțiune a instrumentului filosofic, ci din aceea de a ascunde lipsa lui de preciziune și de eficacitate. Filosoful care în loc de a desfășura efortul consecvent și auster al cunoașterii, preferă să închipuie și să cînte, afirmă o dată cu aceasta un profund scepticism cît privește valoarea specifică a contribuției lui și legitimează neîncrederea cu care i se răspunde pînă la urmă.

5
Interpretarea filosofică a poeziei

Împrejurarea că același conținut de valori spirituale poate fi exprimat fie prin intuițiile poeziei, fie prin abstracțiile filosofiei, s-a dovedit plină de consecințe pentru cercetarea noastră de pînă acum. Ni s-a arătat astfel, că, deoarece comunică prin rădăcinile lor, poezia n-are nevoie să împrumute conținuturile doctrinare ale filosofiei, pentru a-și deschide drumul către revelațiile cele mai adînci ale spiritului. În ramura ei care nu s-a pozitivat, care nu s-a consacrat cercetării fenomenelor și n-a devenit știință, filosofia rămîne încercarea de a cunoaște absolutul. Poezia adevărată și marea poezie pătrunde și ea pînă în sfera absolutului, pe care îl mijlocește însă nu atît în forma cunoașterii, cît în aceea a experienței și nu prin ajutorul rațiunii și al conceptelor, ci prin acela al fantaziei și al intuițiilor. Așa se explică, faptul observat de mai multe ori în cursul reflecției moderne asupra poeziei, că fără să formuleze vreo idee, fără să speculeze savant și fără să îndoctrineze, poezia este și ea purtătoarea unui sens absolut, întocmai ca filosofia, deși în alt chip și cu alte mijloace. Situația ar mai putea fi

caracterizată spunîndu-se că filosofia și poezia sunt manifestări paralele în suprafață și convergente în adîncime. Descinzînd deci pe direcția proprie poeziei, pînă în acel punct ideal al adîncimii și reurcîndu-ne pe direcția proprie filosofiei, putem obține transmutația intuițiilor celei dintîi în abstracțiunile celei din urmă. Interpretarea filosofică a poeziei nu devine o acțiune posibilă a spiritului decît din pricina acelei comunicări mai adînci a lor, care rămîne de altfel fără nici o influență cît privește formele lor particulare de manifestare. Dar, deși interpretarea filosofică a poeziei nu-și poate propune decît mutația intuițiilor în idei, ea și-a depășit adeseori programul ei, considerînd poezia ca pe operele filosofiei, adică în același chip ca pe niște lucrări al căror caracter ar proveni din conținutul lor intelectual. Cine își atribuie deci sarcina de a distinge varietățile interpretării filosofice a poeziei, are de îndepărtat, în primul rînd, mai multe erori. Unele din ele foarte vechi și foarte durabile.

Primele încercări de interpretare filosofică a poeziei le întîmpinăm la filosofii și criticii literari ai antichității grecești în legătură cu poemele lui Homer. O idee necontenit reluată a antichității a fost aceea de a găsi sensul mai adînc al poemelor, ceea ce cu termenul propriu grec se numea *hyponoia*. Încă din sec. al V-lea a. Chr., filosoful Anaxagora credea a putea desluși în poemele homerice felurite alegorii ale virtuții sau dreptății. Metoda se răspîndi în cercul școlarilor lui și unul dintre aceștia, Metrodoros din Lampsacos, tălmăci toate legendele homerice ca pe niște alegorii fizice, adică în legătură cu substanțele și forțele naturii[1]. În vremea lui Platon, după cum aflăm dintr-o însemnare a *Republicii*, înțelegerea eposurilor homerice ca niște alegorii era foarte răspîndită. Platon se comportă

---

[1] Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres ⟨Vieți, doctrine și sentințe ale filosofilor iluștri⟩*, tr. fr. Genaille, Tome I, pag. 89.

însă cu tot scepticismul față de încercarea de a nu vedea în Homer decît pe gînditorul care își figurează concret ideile. Adîncul lui instinct poetic îl ținea departe de abuzul unei astfel de interpretări și de falsa și intelectualista noțiune a poeziei pe care ea o presupune. Indicațiile lui *Ion* sunt în această privință edificatoare, deși Platon însuși recurge adeseori la alegorii, ca acea a peșterii din *Republica* sau a carului înhămat cu doi cai, în *Phaidros,* pentru a nu vorbi decît de cele mai cunoscute. Metoda alegorizantă cîștigă într-acestea noi aderenți printre stoici și cinici, printre gramaticii aparținînd școalei din Pergam. O reacțiune se produce o dată cu criticii literari ai alexandrinismului, printre care un Eratostene sau Aristarh observă că poezia nu trebuie să instruiască, ci să delecteze, și că poeții se cuvin a fi înțeleși în ei înșiși.

Tradiția interpretărilor alegorice se continuă totuși, încît retorul Cornutus, în sectorul I, o aplică într-o întreagă operă consacrată mitologiei. Astfel legenda lui Cronos, care își mănîncă copiii cu excepția lui Zeus, devine alegoria timpului care condiționează apariția și dispariția tuturor ființelor muritoare, dar nu și pe a celor eterne. Pe aceeași cale dorește autorul unei opere consacrate alegoriilor homerice și atribuită pe nedrept unui Heraclit, scriitor din epoca augustiniană sau neroniană, să scuze pe Homer de acuzația de a fi folosit detalii lipsite de pietate. Astfel săgețile lui Apollo care răspîndesc ciuma, nu sunt decît alegoria razelor de soare capabile, după părerea obștească, să provoace acest efect.

Nu vom lungi însă lista tuturor interpreților alegorizanți ai mitologiei și poeziei, întocmită uneori de filologi. Ei nu lipsesc nici din rîndul scriitorilor latini, printre care Lucrețiu însuși deslușește, o dată, în mituri ca acelea cu privire la Tantal, Sisif sau Cerber, alegorii ale păcatelor sau suferințele oamenilor. Poemele lui Virgil au avut și ele onoarea acestei metode. Istoricii problemei întocmesc aci o întreagă serie de comentatori, cu Aenius Donatus, Lactanțiu, Augustin

și Fabius Fulgentius [1]. Evul mediu sporește la rîndul lui literatura interpretărilor alegorice, în tendința de a găsi, în textele antice și profane, înțelesurile iubite de Biserică. Odiseu rătăcind gol printre feaci devine astfel alegoria virtuții cu neputință de răpit omului care a pierdut altfel totul. Mai cu seamă gramaticului și episcopului african Fulgentius i se datorește ideea că zeii păgîni nu sunt oameni divinizați, așa cum arătase încă din secolul al IV-lea a. Chr., Evemeros, și nici demoni, așa cum credeau unii din părinții Bisericii, ci alegoriile vițiilor și virtuților, a faptelor și acțiunilor omenești [2]. Dacă la toate acestea adăugăm faptul că metoda alegorizantă a fost aplicată și *Cîntării Cîntărilor*, încă din timpul iudaismului antic, care a dat și marea încercare de exegeză biblic-alegorică a lui Philo și că ea a sporit, la finele evului mediu și mai tîrziu, enorma literatură de comentarii consacrată *Divinei Comedii* a lui Dante, putem spune că rareori un punct de vedere în explicarea poeziei a dovedit mai multă vitalitate și a fost mai îndelung și mai consecvent întrebuințat. Rareori însă un punct de vedere a fost mai nenorocit în aplicările lui.

Eroarea metodei alegorizante este cu atît mai primejdioasă cu cît ea îmbracă aparențele adevărului. Căci fără îndoială că poezia are și o dimensiune adîncă. Peste evocările naturii sensibile sau morale ea răspîndește reflexele unei alte lumi. Splendoarea realului, așa cum trăiește în cîntecele poeților, provine din sensul care o susține, din profunda perspectivă care o cuprinde și-i dă întregul ei relief. Metoda alegorizantă pornea deci de la o intuiție justă în tendința ei de scormonire, de investigație a adîncimilor. Eroarea ei începe din mo-

---

[1] În această privință, materialul a fost grupat de Konrad Müller, *Allegorische Dichtererklärung* ⟨*Declarația alegorică a poeților*⟩ în Pauly — Wissowa, *Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Suplementband IV, 1924, col. 16 urm. V. de asemeni excelentul referat al lui G. Mezzoni, *Allegoria*, în *Enciclopedia italiana*, vol. II, 1929-VII.

[2] V., asupra acestora, K. Borinski, *Die Antike in poetik und Kunsttheorie* ⟨*Anticul în poezie și teoria artei*⟩, I—II, 1914—1924, în special vol. I, pag. 21 și urm.

mentul în care socotește că în acest plan se găsesc concepții intelectuale închegate, pe cînd acestea nu sunt decît tot moduri particulare ale spiritului de a traduce absolutul și inefabilul. Am arătat și în alte părți că, în dialectica momentelor spirituale, poezia nu este anterioară filosofiei și nici dimpotrivă. Ele sunt momente simultane și consecutive deopotrivă experienței absolutului. Neajunsul metodei alegorizante provine din faptul că interpretează simultaneitatea ca succesiune, închipuindu-și pe poeți ca niște filosofi inițiali care se hotărăsc în cele din urmă la exprimarea figurată a concepțiilor lor. Cine urmărește dezvoltarea metodei alegorizante trebuie să ajungă la G. Vico, în secolul al XVIII-lea, pentru a afla divulgarea modernă a acestor erori. *Scienza nuova* (III, I etc.) ne arată, în opoziție declarată cu alegoriștii antichității, că Homer nu este un filosof. Reprezentant al unei civilizații poetic-eroice, meritul lui nu trebuie căutat în concepțiile sale intelectuale, ci în forța fantaziei și în sublimitatea caracterelor pe care le-a creat. Reluată în Germania de filosoful Heyne, metoda alegorizantă cunoaște, în fine, opoziția lui Schelling. Evident, întrucît pentru Schelling poezia este sinteza particularului cu generalul, deplina întrepătrundere simbolică a aparenței cu ideea, se înțelege că aceasta din urmă poate fi extrasă și izolată din unitatea care o conține, dar numai cu sacrificiul acestei unități. Schelling recunoaște că înțelesul alegoric al poeziei există în ea în stare de «posibilitate». Cine extrage această posibilitate distruge însă poezia. Așa se face că înțelegerea alegorică a lui Homer ar fi produsul unei epoci bătrîne : o observație fără îndoială eronată, deoarece printre primii alegoriști am întîlnit pe un filosof al veacului al V-lea, pe Anaxagora. Mai multă dreptate are Schelling cînd afirmă că mitologiile sfîrșesc în alegorii. «Sfîrșitul mitului grec este cunoscuta alegorie a lui Amor și Psyche.»

O dată cu Schelling și cu alți esteticieni romantici, un Solger sau un Vischer, se produce trecerea de la înțelegerea alegorică la înțelegerea simbolică a poeziei. Poezia începe a fi concepută din ce în ce mai puțin ca expresia sensibilă a ideii, deși excepțiile ale-

gorizante nu lipsesc, pentru a fi răsfrîntă ca intima fuziune a ideii cu aparenţa. Între sensibilitate şi semnificaţie ideală nu mai sunt postulate legături exterioare, ci o întrepătrundere profundă, care permite a intui ambele aspecte prin aceeaşi acţiune a spiritului. Dar această transformare în concepţia generală a poeziei n-a avut urmări prea însemnate în problema interpretării filosofice a poeziei. Critica romantică a continuat să caute *ideile* latente ale poeziei, deoarece esteticienii afirmau că în sinteza poetică ele se găsesc gata făcute. Care au fost excesele de ingeniozitate cheltuite de criticii romantici în tălmăcirea ideologică a operelor, cu nimic mai prejos de argutiile alegoriştilor, putem să urmărim într-unul din instructivele capitole pe care Kuno Fischer le-a consacrat cercetării dinaintea sa, în cartea pe care a scris-o despre *Faust* de Goethe. Nu putem urmări aci detaliile dezvoltării criticii romantice, indicarea poziţiei sale este suficientă. Neajunsul ei provine din faptul că modelul poetic romantic a fost mai totdeauna poezia filosofică simbolică, adică aceea care are un conţinut latent de idei figurate. Am văzut însă că poezia n-are nevoie nicidecum să exprime idei, ci numai să se dezvolte din intuiţiile spirituale ale absolutului. Ideea şi intuiţia absolutului nu sunt unul şi acelaşi lucru. Ideea nu este decît una din formele în care se realizează intuiţia absolutului, cealaltă formă o găsim în imaginile şi armonia poeziei. În adîncurile poeziei nu este deci necesar să întîmpinăm idei, concepţii doctrinare, ci numai acele intuiţii spirituale despre care am vorbit. În cazul acesta lucrarea de interpretare filosofică a poeziei nu mai este decît o operaţie de mutaţie a poeziei în idee, un simplu exerciţiu de paralelizare.

Alte neajunsuri ale metodei care îşi propune să refacă doctrina despre viaţă şi lume a poeţilor provin din faptul că ea consideră operele poeţilor ca pe nişte sisteme filosofice, deşi analogia dintre unele şi altele este cu neputinţă de susţinut. Se ştie totuşi că W. Dilthey, care a stabilit odată tipurile de concepţie filosofică, distingînd materialismul şi pozitivismul, idealismul obiectiv (panteismul) şi idealismul libertăţii,

a arătat că ele pot fi identificate şi în operele poeţilor [1]. E. Ermatinger, care a arătat, la rîndu-i, cum s-ar putea aplica în literatură tricotomia lui Dilthey, ne-a atras atenţia şi asupra dificultăţilor pe care le implică această metodă [2]. Căci, spune Ermatinger, în timp ce concepţia filosofului se cristalizează în cea mai mare parte din situarea lui dialectică faţă de concepţiile anterioare, aceea a poetului rezultă din confruntarea directă a eu-lui cu lumea. Sistemul lui Spinoza a apărut din încercarea de a aplana greutăţile cuprinse în acela al lui Descartes. Kant cucereşte poziţia sa prin referire la dogmatismul lui Leibniz-Wolff şi la senzualismul englez. Fichte construieşte pe cîştigurile lui Kant ş.a.m.d. O astfel de referire la ideile înaintaşilor întîmpinăm numai la poeţii epigoni, al căror conţinut este lipsit de orice «forţă productivă», de orice «dinamică». Adevăraţii creatori se situează direct în faţa Familiei şi a Societăţii, a Statului, Bisericii sau Ştiinţei, etc. Din această pricină putem vorbi de o continuitate în dezvoltarea gîndirii filosofilor sistematici, nu însă şi despre aceea a cugetării poeţilor. Să adaugăm, împreună cu Ermatinger, că ideile poeţilor trebuiesc refăcute nu numai din reflecţiile lor exprese, dar şi din simbolurile lor, şi că este nespus de greu a traduce conţinutul spiritual al acestora într-o limpede şi categorică formulare abstractă. Pentru toate aceste motive, Ermatinger socoteşte că metoda care constă în a considera operele poeţilor în acelaşi fel ca sistemele filosofilor, este în cea mai mare parte inaplicabilă. Gîndirea poeţilor nu poate fi extrasă cu o desăvîrşită claritate conceptuală din simbolurile lor şi nici nu poate fi înţeleasă din situarea lor dialectică faţă de înaintaşi, cu care nu-i uneşte vreo legătură de dezvoltare continuă. Dar metoda aceasta, în care se perpetuează concepţia romantică despre prezenţa ideii în poezie, nu este apli-

---

[1] W. Dilthey, *Kultur der Gegenwart* 〈*Cultura prezentului*〉, I, 6, pag. 51 şi urm. V. id. *Die Typen der Weltanschauung* 〈*Tipurile Weltanschauung-ului*〉, 1911, în scrierea colectivă *Weltanschauung*.

[2] E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk* 〈*Opera poetică*〉, 1921, 2 Aufl., 1922, pag. 117 şi urm.

cabilă de fapt decît pentru cazurile speţei ei filosofic-didactice sau simbolice. Acolo însă unde avem de-a face cu compoziţii care nu manifestă prezenţa nici unei idei, deşi ele conţin intuiţii spirituale dintre cele mai înalte, metoda amintită nu are nici o posibilitate de aplicare. Putem vorbi, în adevăr, despre o filosofie a lui Goethe şi Schiller, a lui Vigny sau Eminescu, nu însă şi despre una a lui Villon, Heine sau Verlaine. Interpretarea filosofică a acestora din urmă este totuşi posibilă, deşi ea nu poate fi altceva decît o transpunere a lor în regimul inteligenţei şi, în chipul acesta, un mijloc de a ni-i apropia şi pe cale intelectuală. Trebuie apreciat deci ca un cîştig al cercetării mai noi, metoda care nu caută în poezie idei, ci experienţe metafizice, moduri de aprehendare ale absolutului devenite manifeste în caracterul artistic al operei, de pildă în amănuntele organizării ei formale. În chipul acesta, un elev al lui Dilthey, H. Nohl, a arătat cum cele trei poziţii distinse de maestrul său, concepute de data aceasta nu ca sisteme doctrinare, ci ca sentimente metafizice ale lumii, explică particularităţile armoniei lor[1]. Am analizat mai pe larg, în *Dualismul artei*, modul de procedare şi rezultatele lui H. Nohl. Aci poate fi reamintit, cu titlul de exemplificare, cum dinamica naturală şi odihnitoare a versului lui Goethe şi aceea laborioasă a lui Schiller par a se ridica, la cel dintîi, din împăcarea panteistă cu lumea, iar la cel de-al doilea din poziţia sentimentală a idealismului libertăţii, adică a acelei atitudini eroice care resimte lumea ca o proiecţie a subiectivităţii şi ca un material al voinţei etice a omului. Liricul Goethe este omul pentru care lumea are un sens deplin, deoarece ea este străbătută de un principiu spiritual imanent, pe cînd Schiller este omul care luptă, deoarece lumea nu-şi dobîndeşte înţelesul şi valoarea decît abia prin fapta şi sîrguinţa lui. Aceste poziţii spirituale, care nu sunt

---

[1] H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* ‹*Stiluri de artă tipice în poezie şi muzică*›, în vol. *Stil und Weltanschauung* ‹*Stil şi Weltanschauung*›, 1920, pag. 95 şi urm.

totuşi nişte filosofii sistematice, se resimt pînă şi în armonia celor doi poeţi.

Tot atît de liberă faţă de obligaţia de a găsi un conţinut doctrinar în poezie şi tot atît de scutită de primejdia de a i-l atribui, pe nedrept, este metoda care, pornind de la unitatea de stil a unei culturi, ajunge să observe afinităţile pe care le prezintă, în interiorul ei, poezia cu filosofia şi găseşte astfel justificarea faptului de a vorbi despre una din ele în termenii celeilalte. Morfologia modernă a culturilor este cadrul în care se construieşte această nouă varietate a criticii filosofice. Premisa ei este existenţa unui *ethos* unitar care străbate, leagă între ele şi dă aceeaşi direcţie tuturor manifestărilor unei culturi. Aplicată cu dibăcie de mai mulţi cercetători germani, printre care un Simmel sau un Spengler, ea a permis întrebuinţarea unor noţiuni, apărute în sfera anumitor manifestări culturale, la sfere cu totul deosebite. Astfel noţiunea literară a «fausticului» a devenit, pentru Spengler, termenul care se poate aplica şi religiei şi filosofiei şi eticii civilizaţiei răsărite o dată cu popoarele moderne ale Europei. Tot astfel termenul de «impresionism». Întrebuinţat mai întîi de pictorii francezi în jurul anului 1880, a devenit categoria tuturor manifestărilor de cultură în aceeaşi epocă. În acest cadru s-a putut stabili înrudirea dintre concepţia fenomenalistă la finele veacului al XIX-lea cu poezia din acelaşi timp. Din opoziţia faţă de conceptul «adevărului» în naturalismul lui Zola, ajunge un critic ca Hermann Bahr să arate că aşa-numitul «adevăr» se reduce pentru fiecare ins la impresia lui subiectivă. Este ceea ce susţinea tocmai în acea vreme un filosof ca Ernst Mach, pentru care lumea se rezolvă în simpla simultaneitate sau succesiune a senzaţiilor. Pictorii timpului afişează şi ei programul de a înfăţişa lumea nu aşa cum *este*, ci cum *apare*. Poziţia aceasta se transmite şi cercurilor literare, unde se poate urmări acelaşi proces de desubstanţializare a lumii în înfăţişarea ei, aceeaşi înclinaţie de a o topi în senzaţie şi vibraţie sentimentală subiectivă.

Într-o carte mult citită la vremea ei, R. Hamann[1] a analizat cu finețe particularitățile poeziei impresioniste, printre ai cărei reprezentanți trece pe Verlaine și Maeterlinck, pe Stefan George în prima lui epocă, pe Hugo von Hofmannsthal, Arno Holz și Max Dauthendey, la care descoperă deopotrivă aceeași tendință de intensificare a factorului senzorial, aceeași aplecare de a dizolva formele obiective ale versificației și construcției poetice, pentru a le înlocui cu ritmica interioară a stărilor de conștiință. Versul liber, sugestia muzicală, notațiile discontinui, sinesteziile sunt cîteva din mijloacele pe care le folosește poezia impresionistă pentru a ne vrăji lumea ca *aparență*. În aceeași vreme psihologismul invadează toate disciplinele filosofice. Conceptul lumii se interiorizează. Transcendentalismul este atacat pe toate pozițiile. Realitatea este înțeleasă ca un conținut al subiectului (Rickert) sau ca senzație (Mach). Ideea spațiului este înfățișată construindu-se din senzații de tact și mișcare. Printre organele filosofiei, intuiția începe a fi mai apreciată decît conceptul și, în locul cunoștinței generalului, este preferată acea a individualului și unicului. Istorismul ajunge să stăpînească astfel toate domeniile filosofiei. În locul cunoștinței abstracte este preferată trăirea, experiența directă a lucrurilor și, întrucît își propune să mijlocească astfel de experiențe, filosofia ia forme artistice și literare. Nimănui nu-i poate scăpa justețea apropierilor, evidențiate cu atîta măiestrie de Hamann, între poezia și filosofia impresionismului. Subordonîndu-se aceleiași unități stilistice, poezia și filosofia manifestă numeroase înrudiri și afinități, care ne permit a vorbi despre una în valorile celeilalte. Avantagiile metodei stilistice, aplicate de numeroși cercetători, printre care Hamann este numai un exemplu, sunt evidente, dacă ne gîndim că devenindu-ne posibil să vorbim despre ea în termeni conceptuali, poezia intră mai bine în stăpînirea noastră intelectuală. Am

---

[1] R. Hamann, *Der Impresionismus in Leben und Kunst* 〈*Impresionismul în viață și artă*〉, 1907, 2 Aufl., 1923, pag. 56 și urm., apoi pag. 85 și urm.

arătat apoi că sfera ei de aplicaţie este mai întinsă, întrucît ea îngăduie să vorbim despre o filosofie a poeţilor, chiar acolo unde nu întîmpinăm urmele exprese ale reflecţiei teoretice. Totuşi metoda care porneşte de la unitatea culturală de stil are şi ea limitele ei. Căci ea nu poate fi aplicată decît poeziei care aparţine unui ciclu cultural definitiv închegat. Acolo însă unde viaţa culturală se găseşte în curs de desfăşurare şi unde fizionomia generală a epocii n-a dobîndit încă trăsături stabile şi precise, acolo unde unitatea de stil a culturii nu ni se vesteşte în termeni de o desăvîrşită limpezime, nici legăturile dintre poezie şi filosofie nu ne apar cu aceeaşi claritate. Neputîndu-le subordona aceluiaşi stil unic, relaţiile dintre filosofia şi poezia contemporană devin cu totul imprecise. Metoda stilistică este deci mai mult un instrument de investigaţie istorică, decît unul de cercetare a creaţiei contemporane şi vii.

Oricare ar fi meritul metodelor filosofice amintite în cele din urmă şi netăgăduitele lor avantagii faţă de interpretările alegorice ale celor vechi şi faţă de cele simbolice ale romanticilor, ele nu sunt cu totul scutite de unele neajunsuri. Atît criticii care înţeleg operele poeţilor prin descoperirea atitudinilor tipice care le susţin, cît şi aceia care le interpretează subordonîndu-le unităţii stilistice a culturii respective, nu ajung să pună în lumină decît ceea ce este general în ele. Aceste metode tipizează opera şi lasă, în consecinţă, să le scape ceea ce este cu totul unic în ea. Născute din spiritul psihologiei moderne a structurilor şi din al istorismului, amintitele interpretări filosofice ale poeziei nu izbutesc să coboare pînă la adîncimea ei individuală. Căci dacă îl înţelegem pe Goethe ca panteist sentimental şi pe Verlaine ca impresionist, nu vedem încă ce-i deosebeşte de alţi panteişti sau impresionişti ai poeziei. Ba am spune chiar că prin reliefarea aspectelor tipice în operele poeţilor, se ascunde ceea ce le rămîne propriu. Din această pricină metodele amintite sunt mai de grabă indicate ca instrumente ale istoriei literare, adică ale acelei ordine de cercetări orientate către cunoaşterea unui grup de opere, a unei

școale sau unui curent. Pentru critica monografică, adevărata formă a criticii literare, adică pentru aceea consacrată studiului unui singur poet sau al unei singure opere, metodele amintite rămîn inoperante. Punctul lor de plecare și premisa lor sunt însă valabile și în cazurile acestea. Ideea de a coborî într-o creație poetică pînă la punctul în care întîlnim atitudinea față de viață și lume a poetului, chipul în care îi apare absolutul și de a reface apoi drumul care urcă din acest punct de vedere pînă la ideea filosofică este o îndrumare justă și fructuoasă. Peste adîncimile creației cade atunci o lumină intelectuală, cu neputință de obținut altfel. Cine aplică însă această metodă trebuie să aibă grijă de a pătrunde cu adevărat pînă la ceea ce este unic, inedit și incomparabil în atitudinea și experiențele spirituale adînci ale poeților. Încercînd să transforme în idei aceste intuiții ale adîncimii, criticul nu se va mai exprima despre opera poetului ca despre un sistem filosofic, așa cum a fost cazul atîtor critici în trecut, ci va întocmi un tablou spiritual original, în care, slujindu-se de limba filosofiei, comentatorul se va comporta ca tălmaciul chemat să traducă, în limbajul inteligenței și în fața tribunalului ei, depoziția unui martor străin și care se rostește într-o limbă greu de priceput.

Către o concepţie estetică a lumii

1
Permanența frumosului

Într-un moment, nu prea deosebit de al nostru, cînd lumea, căutîndu-și forme noi de viață, nu se refăcuse încă din multele încercări ale campaniilor napoleoniene, filosofii au arătat că spiritul omenesc, în dezvoltarea lui de-a lungul istoriei, a făurit o treime de scopuri, către care silințele lui se îndreaptă fără un moment de odihnă. Adevărul, binele și frumosul ar fi țintele permanente care călăuzesc ostenelile spiritului, în nenumăratele lui încercări și în nesfîrșitele lui aventuri. A fost o întrebare care a dat de lucru gînditorilor din veacul trecut, dacă aceste finalități există în eternă simultaneitate sau dacă ele îndrumează pe rînd sforțările idealiste ale conștiinței umane, în așa fel încît, în anumite epoci, unul singur din scopurile amintite ar fi principalul resort al activităților lui mai înalte. S-a cheltuit multă ingeniozitate pentru a rezolva această problemă, dar, după cît cred, fără prea mare folos. N-a fost cu putință să se facă dovada că a existat vreo epocă de cultură de oarecare însemnătate, în care activitatea în vreunul din aceste domenii să se fi eclipsat în avantajul unor activități deosebite, rămase să

stăpînească singure terenul culturii. Luînd forme dintre cele mai deosebite, aspirația către adevărul științific, aceea către frumosul estetic și către binele moral au mișcat deopotrivă pe oamenii cei mai nobili ai tuturor epocilor, și din țesătura acestor aspirații s-a constituit cultura tuturor timpurilor. Voi lăsa deci în afara discuției o problemă despre care cred că nu mai face greutăți nimănui. Nu mă voi opri mai mult nici asupra caracterizării paralele și comparative a celor trei mari idealuri ale conștiinței, deși aci ar fi mai îmbelșugate lucruri de spus și cu numeroși sorți de a obține consensul părerilor. Deosebirea dintre adevăr, bine și frumos s-a făcut de multe ori, și gînditorul poate nutri azi temerea că nu va spune nici mai mult, nici mai bine decît lucrul a fost făcut în trecut. S-a arătat anume că adevărul, frumosul și binele cresc dintr-o comună nevoie de unitate a spiritului omenesc. Adevărul este unitatea ideilor noastre. Spunem că o constatare este adevărată atunci cînd ea nu este contrazisă de alte concluzii ale experienței sau ale inteligenței. O părere devine adevărată atunci cînd ea poate fi unificată, coordonată, armonizată în planul general al inteligenței noastre. De asemeni, spunem că un lucru este frumos atunci cînd el manifestă o asemenea armonie a aparenței lui, încît ochiul care îl privește, sau urechea care îl ascultă poate să-l cuprindă ca pe un tot, cu ușurință și încîntare. Dacă adevărul este armonia ideilor, frumosul este armonia aspectelor sensibile. Cît despre bine, el pare a nu fi altceva decît armonia faptelor și tendințelor, perfecta lor încatenare în planul moral al sufletului individual și în acela al societății. Spunem că o faptă este bună atunci cînd suntem în drept a aprecia că nu izvorăște conflict nici în interiorul nostru, nici în adunarea oamenilor. Este adevărat că binele poate fi realizat uneori numai prin luptă, cu noi înșine sau cu lumea din afară de noi, după cum și adevărul sau frumosul nu pot fi obținute adesea decît prin ostenelile, uneori istovitoare, ale cercetării sau creației. Dar victoria binelui, a adevărului și frumosului, aduc pînă la urmă pacificarea, eliminarea contrazicerilor și a conflictelor.

Asupra acestor lucruri mi se pare că acordul punctelor de vedere poate fi stabilit cu destulă uşurinţă. Nu voi insista deci într-o problemă a cărei soluţie mi se pare azi larg împărtăşită. Mai folositor este să facem o observaţie relativă la o împrejurare mai ascunsă, mai rareori pusă în lumină, dar a cărei valoare teoretică şi practică nu cred că poate fi nesocotită. Ideea «unităţii», sub categoria căreia modernii aduc şi adevărul şi binele şi frumosul, este o idee de provenienţă estetică, un vechi rezultat al oamenilor care au reflectat asupra frumuseţii. Pentru a o regăsi în momentul de splendoare al naşterii ei, trebuie să coborîm cu mintea în trecut pînă la vechii greci, la chipul cum şi-au organizat ei reprezentările lor despre lume.

Înainte de greci, la diferitele popoare ale Orientului, cunoştinţa parcursese diferite sectoare ale lumii, fără ca gîndul totalităţii lor unitare să se fi format cu energie şi claritate. Rezultatul acesta a fost una din marile victorii ale spiritului grec. Printr-un concurs de împrejurări pe care ne-ar fi greu să-l lămurim acum, dar care alcătuieşte o taină măreaţă şi delicată, grecii au fost cel dintîi popor care a ajuns a cunoaşte nu numai fragmente din univers, dar şi universul ca întreg, imensa şi bine ordonata structură a tuturor lucrurilor laolaltă, armonia lor integrală. Acestei totalităţi i-au dat grecii numele de «cosmos», un cuvînt care în chip foarte caracteristic desemnează şi realitatea frumoasă, frumuseţea lumii. Cosmosul este nu numai totalitatea lucrurilor, dar şi armonia lor desăvîrşită. Timp de mai multe sute de ani, cît a durat strălucirea ei, vechea cultură clasică a fost călăuzită de ideea cosmosului. Ştiinţa veche nu era altceva decît speculaţia asupra armoniei dintre lucruri, asupra raporturilor secrete care le înrudesc şi le leagă. Scopul de viaţă al înţeleptului era obţinerea armoniei lăuntrice sau recunoaşterea rostului fiecăruia în ansamblul armonios al lumii, pe care urmează să-l îndeplinim, cînd e nevoie cu resemnare, dar totdeauna cu pietate, cu adîncă închinare pentru viaţa marelui Tot care ne înglobează şi ne conduce. Frumuseţea aspectelor particulare ale lumii nu era nici ea altceva decît unitate în varietate, un

reflex al unității supreme. S-ar putea spune că în toate silințele lor mai înalte de cultură, vechii greci căutau să regăsească cosmosul, frumusețea lui. Este deci drept a spune că în experiența estetică s-au format criteriile de cultură ale vechilor greci.

...Ale grecilor și ale modernilor. Căci deși subiectivismul modern socotește că aspirația către unitate nu este pusă în mișcare atît de structura obiectivă a universului, cît de întocmirea naturală a fiecăruia din noi, vechiul resort estetic poate fi încă recunoscut. Astăzi însă preocuparea de frumusețe este motivul care animă silințele de cultură ale celor mai nobili dintre noi. S-ar putea crede că nu există vreun om mai depărtat de orice preocupare estetică decît savantul modern care explorează tainele naturii, chipul în care lucrurile se înlănțuiesc în domeniul limitat de experiențe, pe care investigația sa îl cutreieră. Și cu toate acestea, și în timpul cercetării sale, dar mai cu seamă la sfîrșitul ei, atunci cînd ajunge scopul care n-a încetat să-l călăuzească tot timpul, savantul simte ceva din bucuria care răsplătește pe artist, bucuria lucrului închegat, unificat, armonios. O undă de încîntare estetică trece și prin sufletul învățatului care se străduiește să găsească adevărul. Tot astfel, omul de bine este condus în toate acțiunile lui de o preocupare estetică. În sentimentul estetic al acțiunii aflăm una din principalele indicații cu privire la ceea ce este îngăduit sau nu. O faptă rea este și o faptă urîtă, după cum o acțiune bună este și frumoasă. Noblețea și vitejia, puritatea și cumpătarea sunt manifestări frumoase ale caracterului omenesc, încît conștiința cea mai zdruncinată, ajunsă să se îndoiască de legi și de principii, continuă să găsească în sensibilitatea estetică măsura și regula faptei. Ce să mai vorbim despre rolul regulator al sentimentului frumuseții, în munca pe care fiecare din noi o îndeplinește ? Munca încetează de a mai fi un blestem, o povară și o osteneală atunci cînd ea este executată cu preocuparea de a o face cu frumusețe și de a o dezvolta pînă la rezultate care au închegarea și armonia lucrurilor de artă. Cel

mai umil lucrător, în domeniile cele mai modeste ale muncii, are prilejul să se simtă eliberat și înălțat ca un artist, dacă năzuiește să dea produselor minții sau mîinilor sale desăvîrșirea lucrurilor frumoase. De aceea, nu poate fi îndrumare mai bună pe care am putea-o adresa acelora care se plîng de asprimea sau de alte neajunsuri ale muncii lor, decît îndemnul de a se sili către măiestrie. Maiestrul muncii lui este un om liber și fericit. Povara trebii lui se ușurează. Ostenelile i se alină. Și răsplata sforțărilor îi revine mai întîi în sentimentul de bucurie al lucrării fericit conduse și a produsului bine întocmit. De unde provine oare această bucurie? Poate din aceea că, în cea mai neînsemnată lucrare frumos încheiată, strălucește ceva din plenitudinea divină, odihnind în sine însăși, a universului întreg.

Și cu toate acestea, se spune uneori, frumosul însuși, deși are atîta putere de iradiere, o valoare călăuzitoare atît de mare, posedă în firea lui o limită, o insuficiență. Vraja frumosului seacă la un moment dat puterea omului și stăvilește sforțarea lui. Dincolo de frumusețe, adică dincolo de ce s-a închegat și s-a închis în armonie deplină, nu mai pare a fi nimic. Omul care a atins frumusețea nu mai are nici un motiv să continue munca lui, cercetarea, creația, ostenelile pe drumul binelui. Și de fapt în naturile precumpănitor estetice, adică în acelea care sunt mînate în tot ce fac de năzuința către realizarea frumoasă, există un statism, o graniță, peste care închipuim elanuri mai generoase, zboruri mai îndrăznețe. În clipele cînd face astfel de constatări, spiritul dorește frîngerea armoniilor încremenite, contrazicerile fecunde, conflictele bogate în germeni noi. Rațiunea pentru care epocile de clasicism perfect au fost totdeauna urmate de romantismul tulbure, frămîntat, mustind de viață nouă, stă în oboseala și insatisfacția pe care ne-o produce uneori armonia frumuseții. Totuși, dacă luăm bine seama, conflictul, lupta, mișcarea nu pot fi niciodată dorite pentru ele însele. Cine sfărîmă armonia, o face pentru a o recîștiga la alt nivel. Nu frumusețea este

la un moment dat respinsă, ci sărăcia ei relativă, lipsa ei de conţinut îndestulător. Zdrobim unităţile bine întocmite, pentru a putea spori elementele lor astfel liberate şi pentru a le putea grupa apoi într-o unitate mai vastă. Conflictul nu poate fi un scop. Ţinta finală este tot armonia întrezărită prin vălul tulbure al agitaţiei preferate o singură clipă.

La sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul veacului trecut, s-a produs, după cum se ştie, o trecere ca cea arătată mai sus, de la armonie la conflict, de la închegare la căutare. Oamenii care zdrobeau formele de viaţă ale lumii vechi, nu o făceau atît pentru că această lume nu era bine întocmită, ci pentru că era prea bine întocmită, prea închisă în limitele ei riguros fixate, prea statică, nu destul de încăpătoare. Oamenii doreau să cucerească noi conţinuturi de viaţă şi să obţină armonii mai ample. Atunci, în acea mare criză a idealurilor umane, pe care în chip fatal o aduc cu sine toate epocile de răvăşire, filosofia a abordat problema valorilor omeneşti, speculînd asupra triadei : bine, adevăr, frumos. Idealismul german şi spiritualismul francez au încercat să reconstituie tabla zdruncinată a valorilor, amintind agitaţiei contemporane finalităţile permanente ale conştiinţei umane. Concepţia noastră despre valori, despre înţelesul şi scopurile culturii, a rămas pînă azi îndatorată acelor mari elaboraţii ale gîndirii. Dar tot atunci, în aceeaşi vreme în care cultura omenească încerca să cîştige o nouă conştiinţă despre sine şi puncte fixe de reper în frămîntarea vremii, înţelegerea estetică a vieţii a sărbătorit mari triumfuri. Prin Goethe, prin Schiller, prin Hölderlin, prin întregul curent al neo-umanismului german, s-a stabilit în conştiinţa timpului aspiraţia către unitate, către armonie. Comandamentul frumosului răsună încă puternic, la un interval de aproape un secol şi jumătate, din tabăra acelora care au organizat, pentru întreaga lume modernă, înţelesul estetic al vieţii. Vechii greci n-au avut mai vrednici continuatori decît acei bărbaţi care ne-au făcut a înţelege din nou armo-

nia suverană a cosmosului şi reflexul ei în oricare din lucrurile fericit conformate ale silinţelor noastre.

Astăzi, ne găsim într-un moment foarte asemănător cu acela care, cu un secol şi mai bine în urmă, simţea nevoia reafirmării idealurilor permanente ale omului şi al sensului estetic al vieţii. Să plecăm urechea la marile învăţăminte ale trecutului şi să înţelegem, în mersul nostru pe drumurile viitorului, semnificaţia permanentă a frumosului.

1941

2
Semnificaţia filosofică a artei

Descoperirile astronomice ale erei noastre culminau la finele veacului al XVII-lea prin epocalele teorii ale lui Isaac Newton, care, confirmînd întru totul viziunea heliocentrică produsă de Copernic cu o sută şi mai bine de ani în urmă, preciza în acelaşi timp legile care mişcă întregul univers şi garantează armonia lui. Niciodată mintea omenească nu ajunsese la sentimentul unei mai depline încrederi în puterile ei, capabile să surprindă misterul lucrurilor, decît în acest moment în care publicarea cercetărilor relative la gravitaţia universală păreau a lumina pentru întîia oară în chip cu totul limpede uriaşele posibilităţi ale inteligenţei omeneşti. Newton devine în aceşti ani ai revelaţiei obiectul unui cult aproape mistic. Astronomul Halley, interpretînd sentimentul general, însoţeşte una din ediţiile operei capitale *Naturalis philosophiae principia mathematica* <*Principiile matematice ale filosofiei naturale*> cu următoarea poemă, pe care o putem considera drept un document cultural de primul ordin :

«Iată regula cerului — scrie Halley — iată calculul lui Dumnezeu, legile pe care suveranul creator a voit să le res-

pecte, atunci cînd a făcut începutul lucrurilor; iată temeliile pe care a ridicat operele sale. Sanctuarele tainice ale cerurilor sunt deschise și cunoaștem acum forța care învîrtește globurile cele mai îndepărtate. Soarele imobil silește astrele să graviteze în jurul lui; el nu le îngăduie să se miște în linie dreaptă, de-a lungul vidului imens, ci le tîrăște pe toate într-un cerc regulat, al cărui centru este el însuși. Vedem acum calea impusă cometelor înspăimîntătoare și nu ne mai minunăm de apariția astrelor încomate. Am aflat de ce argintia lună urmează un curs inegal, de ce, nesupunîndu-se pînă astăzi nici unui astronom, scutură frîul numerelor, de ce nodurile ei revin, de ce discul ei se mărește. Am aflat prin ce forță schimbătoare Phebe, cînd gonește marea, dezgolind nisipurile, cînd o azvîrle peste maluri: minuni care chinuiră atîta vreme gîndirea înțelepților! Totul s-a dat pe față: știința a risipit norii. Ridicați-vă, muritori, lăsați grijile pămîntești și cunoașteți de-aci înainte puterea spiritului nostru născut din cer... Celebrați, împreună cu mine, prin cîntece de laudă, pe descoperitorul acestor adevăruri misterioase, pe Newton cel îndrăgit de muze... Nici unui alt muritor nu i-a fost dat să se apropie mai mult de zei.»

Răsunetul descoperirilor lui Newton și al modificărilor provocate în sentimentul intim al omului modern n-au întîrziat să-și producă rezultatele lor în filosofia speculativă a vremii. Poate în această privință nu există un document mai elocvent ca filosofia lui Leibniz, care în viziunea armoniei prestabilite a lumii, în mjlocul căreia sentimentul optimist al vieții devine afectul firesc al cugetătorului, obține expresia speculativă corespunzătoare noilor cuceriri ale științei. Ideea armoniei universale, a naturii și grației, a sufletului și corpului, a cauzelor finale cu cele mecanice etc. sunt în filosofia lui Leibniz dezvoltarea reprezentării despre armonia universului fizic, demonstrată de Newton. Lumea este pentru filosoful german ca atelierul unui ceasornicar în care toate ornicele ar indica în fiecare moment exact aceeași oră. Este sigur că dacă marile descoperiri astronomice ale Renașterii, culminînd în geniala ipoteză explicativă a lui Newton, nu s-ar fi produs, reprezentarea armoniei prestabilite a universului nu ar fi apărut în aceleași forme. Dumnezeu, ne spune Leibniz, exercită «o matematică divină sau o mecanică metafizică». El creează «monadele» după un plan matematic, comportîndu-se ca un «inginer al mașinii universale». Meca-

nismul universului conciliat cu libertatea și spontaneitatea divină era o idee familiară lui Newton. Poate că Leibniz n-ar fi adoptat-o în lipsa confirmărilor pe care i le aducea teoria gravitației.

În timp însă ce ideea armoniei lumilor se organizează printr-o contribuție variată, pînă cînd Leibniz să-i dea cunoscuta expresie teoretică, o serie de astronomi remarcă unele fapte menite mai degrabă s-o zguduie. În anul 1572, Tycho Brahe observă, la 11 noiembrie, o nouă stea în constelația Casiopeii, care din zi în zi devenea mai luminoasă. Făcut atent asupra fenomenului, landgraful Philipp von Kassel, un amator de astronomie, cere lămuriri lui Kaspar Peucer, matematicianul din Wittemberg. Apariția noii stele din constelația Casiopeii i se pare lui Kassel un fapt de creație nemaiîntîlnit. Peucer respinge însă ipoteza. Aristoteles ne-a asigurat că în regiunea stelelor nimic nu se mai creează, și Scripturile ne învață că Dumnezeu se odihnește de cînd a creat lumea. Mișcarea, nașterile și disparițiile aparțin exclusiv lumii sublunare ; lumea supralunară odihnește de-a pururi în propria ei perfecțiune ; vechiul gînd aristotelic putea fi bine împăcat cu învățăturile Bisericii. După 16 luni noua stea dispare, și Tycho Brahe scrie o carte asupra fenomenului, în care susține ideea că, împotriva opiniei lui Aristoteles, unele procese se pot petrece și în regiunea supralunară. Noua stea, arată Tycho Brahe, trebuie să fi fost produsul de condensare al ceții luminoase răspîndite în Calea Lactee, căci putem admite că și materia eterică trece prin mai multe forme. Alcătuirea aceasta n-a devenit însă o stea durabilă, și trecătoarea ei înjghebare s-a risipit. Profesorul Heinrich Schmidt, din referatul căruia împrumut aceste felurite date interesînd istoria astronomiei, are dreptate să observe că în vederile lui Tycho Brahe «apare pentru întîia oară în timpurile moderne ideea evoluționistă în cosmologie și, în același timp, geniul marelui astronom atinge gîndul selecțiunii cosmice pe care, după Darwin, abia Charles du Prel trebuia să-l reia și să-l dezvolte».

Fenomenul apariției unei stele noi se repetă în 1600 și 1604. Kepler, care îl observă cu cea mai mare aten-

ție, pînă la dispariția lui, opinează că astronomii s-au găsit poate în fața unui act de creație divină, dar cum ipotezele mistice trebuiesc excluse atîta timp cît cele științifice nu sunt istovite, este îndemnat să admită o nebuloasă cerească, existentă pretutindeni în spațiul cosmic, nu numai în Calea Lactee, și care, prin condensare, poate produce din cînd în cînd astre noi. Ideea nebuloasei cerești a fost una din cele mai fecunde în istoria cosmologiei. Descartes o adoptă atunci cînd explică apariția corpurilor cerești prin vîrtejuri produse în materia universală. Aceeași idee se regăsește la baza îndrăznețeі încercări de a reconstitui istoria naturală a cerului, pe care Kant o întreprinde în 1755 și Laplace o repetă, fără să fi cunoscut teoria kantiană, în 1796. Împotriva lui Newton, Kant observă că armonia cerească n-a putut ieși gata făcută din mîna lui Dumnezeu. Dumnezeu va fi creat numai materia primitivă, răspîndită haotic în spațiu, formele pe care aceasta le va fi luat în mînă și raporturile pe care acestea continuă să le întreție, rezultînd exclusiv din propriile legi mecanice ale materiei.

Ideea newtonian-leibnizeană a armoniei prestabilite primește o puternică lovitură prin teoria lui Kant. Armonia universală nu este pentru Kant o *dată*, o stare originară a lucrurilor, ci un *produs*, rezultatul unui proces. În prefața operei sale : *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäude nach Newtonischen Grundsatzen abgehandelt <Istoria generală a naturii și teoria cerului sau încercare asupra constituirii și a originii mecanice a întregului univers, după principiile lui Newton>*, un text care nu poate fi îndeajuns meditat de cercetătorul care urmărește istoria gîndirii, ideea armoniei universale este supusă unui riguros examen. Kant este pe deplin conștient că negarea conceptului armoniei originare și înlocuirea lui prin acela al armoniei produse va întîmpina rezistența cercurilor religioase, căci, scrie el, «dacă alcătuirea lumii cu întreaga ei ordine și frumusețe nu este decît un rezultat al materiei abandonate propriilor lor legi mecanice, dacă mecanica oarbă a puterilor na-

turale poate să se dezvolte cu atîta splendoare din haos și poate singură să ajungă la o asemenea desăvîrșire, atunci slăbește cu totul forța dovezii despre creatorul divin, pe care obișnuim a o scoate din contemplarea frumuseții lumii, natura își ajunge sieși, guvernarea dumnezeiască devine inutilă, Epicur reînvie în mijlocul creștinismului și înțelepciunea păgînă sapă credința...». Privite mai de aproape, lucrurile nu stau însă așa, căci, adaugă Kant, «dacă legile eficiente ale materiei sunt și ele o consecință a unui plan suprem, atunci ele nu pot avea alte determinări decît să realizeze singure planul pe care suprema înțelepciune și l-a propus». Convins că poate împăca punctul de vedere științific-evolutiv cu acel mistic-teologic, Kant presupune existența unei materii cosmice, răspîndite haotic în lume și care, supusă legilor gravitației, acțiunilor și reacțiunilor pe care aceste legi le determină în masa ei, ajunge să organizeze în cele din urmă vasta armonie a universului. Prin simplele legi ale materiei, cosmosul se desprinde din haos.

Cine reflectează astăzi din nou la explicarea genetică a armoniei universale, așa cum ne-a propus-o Kant, își poate spune că ea a dat noi motive de speranță sufletului omenesc. Căci armonia universală, ne învață Kant, nefiind originară, nu este numai produsă, ci și *necesar* produsă. Haosul primitiv se dezvoltă în cosmos într-un chip inevitabil, prin însăși funcțiunea legilor universale. Și dacă Dumnezeu nu va fi făcut lumea armonioasă din primul moment al creației, el a dorit totuși ca lumea să devină armonioasă, supunînd-o unor legi capabile s-o ordoneze cu timpul. Gîndul kantian a cunoscut o treptată extindere în tot decursul veacului al XIX-lea. Ceea ce s-a petrecut cu materia cosmică nu s-a putut petrece apoi cu materia vie, apoi cu viața socială și spirituală a omenirii ? Întrebarea aceasta și-a pus-o evoluționismul veacului trecut, răspunzînd afirmativ. În vasta sinteză a lui Herbert Spencer, ființa este arătată dezvoltîndu-se prin diferențieri și integrări necurmate, către o ordine sinergetică a lucrurilor din ce în ce mai minuțioasă și mai vastă. Cosmosul izvorăște necontenit din haos. În întinsele domenii ale ființei, sunt regiuni în care pro-

cesul acesta este aproape desăvîrșit, altele în care el este foarte departe împins, altele în care el este cu totul începător și necristalizat încă într-o ordine oarecare. Aceste din urmă regiuni sunt ale vieții sociale și morale ale omenirii, unde prezența conflictelor, a răului și a durerii, anarhia înclinațiilor, lupta dintre instincte și rațiune dovedesc că procesul integrărilor armonioase a rămas încă primitiv... A rămas primitiv, dar se poate dezvolta mai departe. Lămurind în perspectivele de viitor ale omenirii o ordine socială mai bună și o viață morală scutită de luptele și înfrîngerile individului actual, funcționînd «fără obligație și sancțiune», evoluționismul veacului al XIX-lea este susținut de un sentiment optimist al vieții. Același optimism poate fi nutrit și în ordinea cunoașterii, unde se poate aștepta o unificare treptată a ideilor noastre, o eliminare progresivă a contradicțiilor dintre ele. Scopul filosofiei este, în concepția evoluționismului, să coordoneze rezultatele diferitelor științe particulare într-o amplă icoană armonioasă a lumii. Filosofia trebuie să devină cosmosul cunoștințelor omenești.

Oriunde am îndrepta privirile noastre, în natură ca și în cultură, înțelepciunea modernă pare a ne învăța că armonia nu se găsește la începutul lucrurilor și al proceselor, ci la sfîrșitul lor. Dar mai cu seamă printre produsele spiritului omenesc, în nenumăratele înfățișări ale culturii, armonia este încă o țintă îndepărtată. Există totuși un singur produs omenesc care realizează armonia de pe acum și în fiecare moment al manifestării lui. Acest produs al spiritului și îndemînării este arta. S-ar putea spune că neexistînd o singură artă, ci mai multe, și nici un singur tip de opere, ci tipuri diferite, inspirate de tendințe variate, arta ar putea aspira ea însăși către o integrare a formelor ei, într-o unitate mai comprehensivă. Adevărul este însă că varietatea indefinitivă a operelor de artă nu configurează un conflict. Operele de artă cele mai deosebite stau alături fără ca pe limita coexistenței lor să se schițeze vreo coliziune, ca tot atîtea cosmosuri închise în ele însele, fără comunicare, fără putința de a se stînjeni reciproc și, prin urmare, neimpunînd spiritului omenesc nevoia de a le integra într-o

formă superioară şi mai amplă. Nesocotind acest adevăr atît de elementar, s-a formulat uneori programul întrunirii artelor sau s-a ajuns la acel eclectism al stilurilor, care a făcut adevărate ravagii în secolul al XIX-lea. S-a crezut că vremea noastră trebuie să nutrească şi în domeniul artistic aspiraţia către integrare şi unificare, atît de legitimă în ştiinţă, în morală, în viaţa socială. Dar o dată cu aceasta s-a trecut peste faptul că arta, întrupînd în fiecare din realizările ei valori nefungibile, unităţi neînsumabile, că ea fiind «la ţintă în fiecare moment al său», după cum sună formula elocventă a lui Goethe, tendinţa de a obţine, în legătură cu ea, forme mai largi de integrare nu este nici legitimă, nici posibilă.

Înţelegerea artei ca armonie este o idee foarte veche în istoria doctrinelor de estetică. O întîmpinăm pentru întîia oară în *Poetica* lui Aristoteles, unde în cap. VIII se aduc următoarele precizări în legătură cu structura epopeii :

«Subiectul nu-i unul — observă Aristoteles — întrucît priveşte un singur personaj. Doar multe şi nenumărate sunt întîmplările putînd să se ivească în viaţa cuiva, fără ca, din unele din ele să reiasă o unitate ; şi tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acţiune. De aceea, greşit mi se pare a fi procedat poeţii, cînd s-au apucat să scrie care o *Heracleidă,* care o *Teseidă,* ori alte poeme de soiul acesta, cu gîndul că, dacă Heracles a fost unul, o operă despre el va fi şi ea neapărat unitară. Homer, în schimb, care excelează în atîtea alte privinţe, pare a fi văzut bine şi aci, ajutat fie de o practică artistică deosebită, fie de talentul lui firesc. Într-adevăr, compunînd *Odiseea,* nu s-a gîndit să cuprindă în ea toate păţaniile eroului — faptul de a fi fost rănit pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea oştilor, întîmplări a căror legătură nu era de ajuns de strînsă, pentru ca una să-i urmeze celeilalte, în chip necesar ori numai verosimil —, ci a compus-o în jurul unei singure acţiuni, în înţelesul dat de noi cuvîntului, şi aşişderi şi *Iliada.* Aşa precum în celelalte arte imitative, imitaţia e una ori de cîte ori obiectul ei e unul, tot aşa şi subiectul, întrucît e imitaţia unei acţiuni, cată să fie imitaţia unei acţiuni unice şi întregi, iar părţile aşa fel îmbinate ca, prin mutarea din loc a uneia ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea

ce — fie că e, fie că nu e — n-aduce cu sine o deosebire vizibilă.»[1]

Armonia operei este înfăţişată aci ca efectul unităţii în varietate. Aristoteles cere ca subiectul unei opere literare să fie făcut dintr-o pluralitate de întîmplări, dar dintr-o pluralitate de întîmplări care se compun între ele, care pot alcătui laolaltă un întreg. El cere apoi ca elementele acestui întreg nu numai să se îmbine între ele, dar să se îmbine cu necesitate, în aşa fel încît eliminarea sau schimbarea din loc a unuia singur din aceste elemente să modifice întregul ori să-l corupă. Pentru o astfel de încatenare necesară de elemente nu putem găsi alt termen decît acel de armonie. Aristoteles este primul teoretician al operei de artă ca un produs armonios. Platon văzuse în frumuseţe reflexul unei idei. Aristoteles recunoaşte în artă produsul omenesc al prelucrării unui material. Desigur, consideraţiile sale au în vedere numai armonia fabulaţiei unei opere literare, a acţiunii, a subiectului ei. Este evident însă că, pe bazele stabilite de Aristoteles, se putea merge mai departe, pînă la sesizarea armoniei tuturor elementelor unei opere, nu numai a elementelor ei fabulatorii, după cum vederea sa putea fi generalizată pentru toate operele artei, nu numai pentru cele ale literaturii. Consecinţele ideilor lui Aristoteles au apărut toate cu timpul.

Conceptul aristotelician al unităţii în varietate este aplicat de Vitruv în arhitectură. În tratatul *De Architectura*, marele teoretician, contemporan cu August, reduce întreaga estetică a artei de a construi la cîteva principii fundamentale, dintre care cel mai însemnat este acel al *simetriei*, pe care o defineşte :

«Item symetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus» («Simetria este consensul care rezultă din însăşi membrele operei, adică corespondenţa dintre părţile separate şi totalitatea figurii pe baza unei unităţi de măsură»).

---

[1] Citat după traducerea d-lui D. M. Pippide, Buc., 1940.

Conceptul simetriei ocupă o poziţe centrală în estetica lui Vitruv. Căci dacă o operă arhitectonică trebuie să manifeste şi o anumită proporţie *(ordinatio)* între părţile ei, apoi o potrivită aşezare a lor laolaltă *(dispositio)*, frumuseţea ei nu devine perfectă decît atunci cînd se produce acel consens între părţi şi acea corespondenţă între acestea şi întreg, pe care le exprimă termenul de *simetrie*. Euritmia, în care Vitruv recunoaşte un alt principiu esenţial al arhitecturii, nu este decît latura subiectivă a simetriei, este simetria devenită sensibilă ochiului celui care priveşte. Simetria exprimă un raport pur matematic. Euritmia este acest raport făcut asimilabil pentru privirile noastre, o lucrare în care artistul se vede uneori nevoit să tempereze pura simetrie matematică, pentru a obţine simetria ca *impresie*. Simetria arhitectonică, în concepţia vitruviană, este un reflex al ordinei universale, aşa cum o concepuse Pitagora şi Platon. Rădăcina ei este mistică, încît, după cum observă unul din comentatorii săi, în categoriile lui Vitruv se manifestă nu o estetică formalistă, ci una conţinutistă. Cînd spre finele veacului al XV-lea, Renaşterea italiană redescoperă tratatul lui Vitruv, L. B. Alberti, arhitectul şi teoreticianul florentin, renunţă la perspectiva mistică a canoanelor lui Vitruv, dar păstrează conceptul frumuseţii artistice ca o corespondenţă între părţi şi întreg, corespondenţă pentru care Alberti nu mai întrebuinţează termenul grecesc de *symetria*, ci pe acel latinesc *concinnitas*, împrumutat tratatelor de retorică ale lui Cicerone.

«Ca să existe frumuseţe — scrie Alberti — este necesară, pe baza raţiunii, o anumită concinitate a tuturor părţilor cu întregul căruia ele îi aparţin, încît să nu poţi să adaugi, să iei sau să modifici ceva, fără ca prin aceasta să nu le faci mai improbabile.» («Sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint : ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quim improbabilius reddatur.»)

Aceste cuvinte din urmă amintesc destul de aproape pe acele ale lui Aristoteles, care cerea ca părţile unui întreg să fie «aşa fel îmbinate încît, prin mutarea din

loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat».

Cu toată laicizarea conceptului de armonie la un L. B. Alberti, reprezentarea mistic-cosmologică rămîne în intențiile lui, încît o vedem reapărînd îndată ce Leibniz exprimă în micul său tratat *Despre beatitudine* gînduri cu mult răsunet asupra întregii dezvoltări a esteticii în veacul al XVIII-lea și al XIX-lea. Universul era, în adevăr, pentru Leibniz, armonia ierarhică a monadelor. Fiecare monadă își reprezintă universul în forme mai mult sau mai puțin clare și distincte, adică mai clare sau mai obscure, mai distincte sau mai confuze. Produsul percepției, în același timp clare și confuze, a armoniei universale, adică a unei percepții luminoase, dar în același timp lipsite de distincția lămurită a părților care alcătuiesc această armonie, este reprezentarea frumuseții. În lucrurile frumoase, conștiința omului își reprezintă cu claritate, dar fără distincție, armonia universală, unitatea în varietatea tuturor lucrurilor. Spiritele devin, în actul de contemplație estetică, pentru a întrebuința propriile cuvinte ale lui Leibniz, nu numai «oglinzile vii și imaginile universului creaturilor, dar și imaginile divinității, a autorului însuși al naturii, capabile să cunoască sistemul universului și să imite ceva din el prin operele sale arhitectonice ; fiecare spirit devenind un fel de mică divinitate în sectorul său».

Nu voi depăna mai departe consecințele gîndirii lui Leibniz. Am făcut-o și altă dată. Este destul să spun că pe fundamentele leibniziene a construit Baumgarten primul tratat sistematic de estetică, în care frumusețea este definită drept «perfecțiunea cunoștinței sensibile». Pe același fundament își ridică Immanuel Kant edificiul său estetic, în care frumusețea este înfățișată ca un caz aparte al finalității. Și vechile intuiții sunt încă prezente la W. v. Humboldt, care vorbește undeva despre «caracterul cosmic al operei de artă». Ceea ce aș vrea însă a reține din indicațiile de mai sus, este că prin Leibniz se produce, în vremurile mai noi, joncțiunea dintre problema cosmologică și problema estetică. El este acela care, reluînd gîndurile auguste ale antichității,

dar accentuîndu-le modern, prin reliefarea caracterului estompat, mai mult vag-sugestiv decît limpede-intelectual, al impresiei estetice, aprofundează mai întîi, printre filosofii erei noastre, semnificaţia filosofică a artei. El este apoi acel care ne procură motivele admiraţiei cu care se cuvine să înconjurăm ființa artistului. Iată că nu numai savantul care cercetează structura universului și legile care mențin armonia lui poate deveni obiectul fervorii umane, dar și artistul creator de frumusețe. Nu numai un Newton, ca în ditirambul entuziast al lui Halley, este revelatorul arcanelor universale, dar și oricare dintre arhitecţii, muzicienii, poeţii şi artiştii plastici, care, organizînd imagini frumoase, îndrumează spiritul omului către cunoașterea și adorația lumii create de artistul divin, în armonie sau pentru armonie. Ba chiar, oricare dintre contemplatorii frumuseţii sesizează în ea ordinea universală și realizează în acest moment unic al contemplației, deși numai în forme confuze, percepţia monadei supreme.

S-ar putea spune că frumusețea artistică la care se referă Leibniz este aceea a Renașterii ajunsă pe culmea ei. În operele acestei epoci plăsmuirea artistică dobîndise formă închisă, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui, așa cum și-l reprezentau încă astronomii Renașterii înaintea teoriilor nebuloasei, așa cum și-l reprezintă sistemul armonist al unui Leibniz. Un cercetător ca Simmel a făcut observaţii dintre cele mai ingenioase asupra formei organizată artistic în această epocă. În pictură, Renașterea recomandă compoziţia piramidală, detaliile urmînd să se dispună în jurul unei axe centrale și în direcţia ei ascendentă, de la baza masivă către un punct culminant. Compoziţia piramidală în operele Renașterii, a unui Raffael de pildă, corespundea viziunii ierarhice a unui cosmos dominat de Dumnezeu, adică acea viziune a lumii a cărei ultimă expresie o alcătuiește monadologia lui Leibniz. O dată cu ivirea barocului, apare însă forma deschisă. Compoziţia se organizează în jurul unei axe verticale aşezate în dreapta sau în stînga tabloului, sau se grupează dedesubtul diagonalei care străbate tabloul de la stînga la dreapta. Prin această modalitate, care poate fi bine

urmărită în pînzele unui Rubens, şi pe care un Wölfflin a pus-o bine în lumină, se introduce reprezentarea mişcării, oamenii şi lucrurile părînd duse de un curent dinamic, nu alcătuind o unitate statică şi finită. În timp ce Renaşterea reprezenta ființa, barocul înfățișa devenirea.

Cu intermediile pe care le aducea reivirea în cîteva rînduri a viziunii clasiciste, se poate spune că viziunea dinamică a vieții este cu precădere îmbrățișată de întreaga artă modernă. Simțul construcțiilor închise pare a se pierde din ce în ce mai mult. Naturalismul, cu deprinderea lui de a tăia compoziția prin marginea tabloului, aduce o viziune fragmentară a lumii, a unui moment dintr-un proces, şi manifestă tendința de a nu rotunji, de a nu construi întreguri odihnind în propria lor plenitudine, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui. Impresionismul aduce imagini instantanee, la fel cu ale unui om care ar deschide ochii lui mirați asupra lumii şi face să se simtă acelaşi refuz de a închega forme care îşi ajung lor însele. Nu cumva atunci înțelegerea artei ca cosmos se potriveşte numai operelor unei anumite epoci ? Nu cumva armonia universală străluceşte numai în unele singure dintre plăsmuirile artei, aparținînd unui interval istoric determinat, în timp ce reflexul acestei armonii se întunecă în toate celelalte produse ale geniului artistic ? Nu cumva cosmicitatea nu aparține esenței generale a artei, ci numai unuia singur dintre stilurile ei ?

Trebuie să răspundem tuturor acestor întrebări în chip negativ. Toate creațiile de artă, nu numai acele organizate în forme închise, sunt sau pot fi armonioase. În toate, întrucît sunt artă adevărată, părțile şi ansamblul întrețin între ele acea multiplă relație de corespondență, pe care o desemnează termenul de simetrie sau concinitate. În nici o operă cu adevărat izbutită nu este cu putință să modifici sau să suprimi un element fără ca întregul să nu se modifice sau să nu se strice. Numai operele caduce sunt lipsite de concinitate ; numai pe acestea le însoțim cu sentimentul că sunt nişte produse arbitrare sau că cel puțin unele din părțile lor sunt arbitrare, că ele ar putea fi altfel decît sunt în

realitate. Dimpotrivă, sentimentul cu care însoțim operele în adevăr izbutite este acel al necesității. În acest sentiment al necesității se exprimă aprobarea noastră pentru întregimea operei și pentru fiecare din părțile ei. În fluctuația universală, opera de artă reprezintă un punct fix, o realitate care nu numai că nu poate fi altfel decît este, dar căreia nici nu-i pretindem altă formă decît aceea pe care o are. Zona indeterminării este suprimată în jurul operei de artă, și acest produs pe care trebuie să-l atribuim libertății, pentru că nimeni nu constrînge pe artist să creeze în afară de propria lui pornire, este în același timp produsul cel mai necesar din lume pentru că nu putem nici clinti nici schimba ceva din el. Simțul modern pentru relativitatea lucrurilor a emis uneori părerea că opera de artă nu are limite naturale, că ceea ce determină pe artist s-o încheie într-o anumită formă este oboseala sau nevoia de a o încredința mai curînd publicului. Orice operă ar putea fi deci continuată dincolo de limitele pe care artistul i le fixează printr-un act oarecum arbitrar, și ar putea fi revizuită și modificată în unele din detaliile ei. Dacă împrejurarea aceasta este adevărată în realitatea empirică a lucrurilor, ea nu este deloc adevărată în realitatea lor esențială. Căci dacă relativiștii ar avea dreptate, cum s-ar explica atunci sentimentul de insatisfacție sau de dezaprobare cu care subliniem unele din părțile anumitor opere, cum s-ar explica faptul că în prezența unora din acestea resimțim părți rămase nedezvoltate sau lungimi fastidioase și adaosuri eterogene? Toate aceste reacții ale sentimentului estetic dovedesc că operele nedesăvîrșite sunt oarecum dublate de modelul lor imanent și perfect. Și este poate sarcina cea mai de seamă a criticului, adică a celui mai delicat dintre contemplatorii de artă, să cuprindă aceste divergențe dintre modelul imanent și realizarea lui, lămurind în unele opere ceea ce ele ar fi trebuit să fie. Uneori însă nici simplii amatori, nici criticii n-au ocazia să constate aceste abateri, opera de artă pătrunzînd în sufletul lor cu sentimentul unei stringențe absolute, a unei coerențe inalterabile. În fața unor astfel de alcătuiri simțim lămurit că geniul artistic a atins treptele lui cele mai

înalte. Şi astfel de alcătuiri pot fi nu numai acele care au forma închisă a cosmosului în imaginea newtonian-leibnizeană, dar şi operele cu formă deschisă. Astfel variind formula repetată de cîteva ori în istoria esteticii, putem vorbi mai potrivit decît despre caracterul cosmic al operei de artă despre caracterul ei de cosmicitate, adică de însuşirea ei de a reprezenta un sistem necesar în ansamblul lui şi în fiecare din părţile care îl compun.

Dezvoltările de pînă acum ne permit să situăm arta în mijlocul lumii, în acord cu concluziile cele mai plauzibile ale ştiinţei şi ale filozofiei. Pentru concepţia modernă, lumea este proces, dar un proces în care sistemele labile tind să fie înlocuite prin sisteme stabile. Unui astfel de sistem îi dăm numele de armonie. Procesele lumii nu se dezvoltă însă pornind din acelaşi moment şi cu acelaşi ritm în toate planurile. În materia cosmică el pare a fi mai vechi şi pare a se fi organizat în sisteme mai stabile. Astfel, deşi nu putem spune şi nici nu este posibil ca procesul cosmic să fi încetat şi ca stabilitatea rezultatelor lui să fie absolută, totuşi armonia mecanică a universului este una din cele care pot comunica spiritului ideea de armonie. Al doilea produs armonios al lumii este arta. Cum sistemul cosmic era relativ stabilizat în momentul în care oamenii au alcătuit primele opere de artă, s-a recunoscut în armonia artistică un reflex al armoniei cosmice. Raportul trebuie însă mai degrabă inversat, căci nu este probabil ca procesul cosmic să fi încetat şi armonia rezultatelor lui să fie absolut stabilă, în timp ce împrejurarea aceasta este sigură pentru opera de artă, care prin perfecţiunea organizării ei reprezintă un sistem inevoluabil şi închis. În loc de a vorbi deci despre armonia cosmică a operei de artă, este mai potrivit a vorbi despre armonia artistică a cosmosului, ceea ce de altfel s-a făcut de mai multe ori. Dar mai cu seamă în legătură cu structura, activităţile şi rezultatele activităţii omeneşti, ori de cîte ori întîmpinăm sisteme relativ închise şi stabile, suntem înclinaţi a le recunoaşte o calitate artistică. Astfel viaţa morală a omului întruchipează îndeobşte un sistem labil prin

mulțimea conflictelor dintre principiile raționale și înclinațiile instinctive. Cînd cele dintîi sunt mai puternice decît cele din urmă vorbim despre tăria caracterelor. Dar cînd principiile și înclinațiile se găsesc de acord, cînd orice conflict este eliminat, și jocul motivelor morale alcătuiește un sistem armonios, nu mai vorbim despre tăria caracterelor, ci despre frumusețea lor. Tot astfel cercetarea științifică alcătuiește un proces deschis, aporturile noi ale experienței sau relațiile dintre fapte neobservate pînă la un timp producînd labilitatea sistemului nostru de idei. Din cînd în cînd apar însă cugetători care reușesc să introducă ideile și cunoștințele timpului lor în sisteme relativ stabile și acestor mari construcții ale filosofiei le recunoaștem nu numai adevăr, dar și frumusețe. Caracter estetic atribuim în fine tuturor produselor muncii omenești care prin sistemul închis al factorilor și elementelor lor, nereclamînd nici adaosuri nici retușări, amintesc perfecțiunea artei.

Stabilirea tuturor acestor sisteme este însă precară. În caracterul frumos al omului pot irumpe dintr-o dată înclinații care să-i compromită echilibrul. Sistemele filosofice cele mai fericit închegate se compromit o dată cu progresele experienței sau cu noile cuceriri ale științelor particulare. Cît despre lucrurile cele mai frumos întocmite ale industriei omenești, ele nu dobîndesc o deplină valoare de artă decît atunci cînd prin uzură sau prin dezafectare, încetînd să mai fie obiecte de utilitate, încetăm noi înșine a le dori adaptate finalităților în veșnică schimbare ale nevoilor noastre. Arta singură manifestă un echilibru al organizării ei pe care nimic n-o amenință și nimic n-o corupe, o armonie suverană și incoruptibilă. Întregul proces al lumii se silește către perfecțiunea artei, de care se apropie din cînd în cînd fără să putem spune că o atinge cu plinătate vreodată. Semnificația filosofică a artei constă, după cele arătate mai sus, în faptul de a reprezenta de pe acum, în formele ei proprii, prefigurația țintei generale către care se silește întregul univers, cu reușite deocamdată parțiale și instabile. Succesul deplin și permanent al operei de artă echivalează cu făgăduința

succesului pe care cosmosul material pare a-l fi obţinut pentru sine şi pe care spiritul omenensc şi-l poate făgădui în toate domeniile activităţii lui. Opera de artă poate fi înţeleasă ca un adevărat program al vieţii spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii. Glasul ei pare a spune că ceea ce i-a izbutit ei poate să izbutească tuturor ostenelilor omeneşti. În toate domeniile culturii, după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea pînă acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viaţă morală mai nobilă, o ştiinţă mai completă, mai adîncă, mai adevărată. Semnificaţia filosofică a artei se completează pentru cine ştie să înţeleagă că în armonia ei este configurat însuşi destinul glorios al spiritului.

Se înţelege atunci care este responsabilitatea artistului în mijlocul culturii contemporane. Desigur, nu vom cere artistului să reprezinte numai frumuseţea armonioasă, după cum nu-i vom impune nici formele închise ale clasicismului. Gustul şi conştiinţa modernă cer mai degrabă artei un spaţiu destul de larg pentru a cuprinde toate contrastele naturii şi vieţii. O artă alimentată din singurele aspecte de frumuseţe ale lumii, adică una în care se reflectă numai ce a ajuns la o armonie relativă în procesul universal, este nu numai săracă în raport cu conţinutul de fapt al lumii, dar şi ameninţată să se perimeze prin însăşi explozia tuturor acelor forţe iraţionale şi anarhice ale lumii care prin adevărul lor pot compromite ficţiunea artei. Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumuseţea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-şi domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu strictete, de a obţine un lucru desăvîrşit. Artistul este şi trebuie să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuşi, cel mai zelos în urmărirea perfecţiunii, reprezentantul cel mai tenace al forţelor organizatoare ale lumii. În practica vieţii comune ne putem mulţumi şi cu modesta contribuţie a bunăvoinţei morale. Din lanţul bunăvoinţelor se constituie progresul moral în întregimea speţei noastre. În ştiinţă savantul se poate mulţumi cu o simplă contribuţie fragmentară, deoarece rezultatele lui pot fi reluate şi completate de alţi cer-

cetători. Artistul este însă autorul unei lucrări care nu poate fi reluată, îmbogățită și desăvîrșită de altcineva. Mărginită în sine însăși, ca orice sistem închis, opera de artă nu este veriga unui lanț. În ea se organizează și se istovesc puterile unui singur om și poate ale unei singure clipe. De aceea severitățile noastre față de artă sunt mai mari decît acele pe care obișnuit le îndreptăm către faptele vieții practice și către cercetările științei. Nici uneia din acestea nu le cerem desăvîrșirea. O operă de artă nedesăvîrșită este însă nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni n-o mai poate reface și desăvîrși, dar și o adevărată înfrîngere a spiritului în năzuința lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum. S-a vorbit despre responsabilitatea morală a artistului. Iată că există și responsabilitatea lui metafizică, rezultată din tot ce putem cunoaște despre locul lui în mijlocul lumii.

1942

Indice de autori

Cuprins

În pregătire:

MUNTEANU, ROMUL

Metamorfozele criticii literare moderne

(aproximativ 350 pagini — 9 lei)

Evoluția gîndirii critice demonstrează permanenta pendulare între subiectivitate și obiectivitate. În fiecare etapă de eflorescență a ideilor critice, adepții criticii cu sistem și oponenții acesteia și-au apărat poziția prin argumente desprinse din diverse științe anexe ca psihologia, științele naturii, filozofia, estetica, psihanaliza, sociologia, stilistica structuralistă.
De la Sainte-Beuve și Taine pînă la Roland Barthes și Serge Doubrowsky, această pendulare între obiectivitate și subiectivitate rămîne o trăsătură constantă a criticii.
Autorul pleacă de la modul de abordare a acestei probleme de către exponenții gîndirii critice din a doua jumătate a sec. al XIX-lea și ajunge pînă la reprezentanții noului val, ca J. P. Richard, G. Poulet, R. Barthes, Țvetan Todorov, G. Genette și alții.
Metamorfozele criticii europene moderne nu reprezintă un act de reconstituire istorică a tuturor direcțiilor critice începînd

din a doua jumătate a veacului trecut și pînă azi, ci o tentativă de a surprinde printr-o viziune istorică acele voci ale criticii care se aud în contemporaneitate. Diversificarea actului critic este urmărită cu rigoare prin acele tentative fundamentale ale gîndirii critice care apreciază opera literară ca semn psihologic, istoric, sociologic, estetic, ca o reverie asupra unei reverii, sau ca un discurs asupra unui discurs. În felul acesta ies în relief aspectele specifice ale criticii literare europene moderne ca și anticipările sale, precum și continua metamorfozare a actului critic.



Redactor : GABRIELA IONESCU
Tehnoredactor : CONSTANŢA BRANCIU

Coli tipar : 9



Tiparul a fost executat sub comanda nr. 10 486 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii, Piaţa Scînteii nr. 1 — Bucureşti, Republica Socialistă România

Filosofie și poezie

Vor mai apărea:

Nicolae Iorga ▪ BIZANȚ DUPĂ BIZANȚ
Camil Petrescu ▪ MODALITATEA ESTETICĂ A TEATRULUI
Anton Dumitriu ▪ LOGICA POLIVALENTĂ

Lei 4